

”NOT THE WORTHLESS PERSON PEOPLE THINK I AM”

Lihavan naislaulajuuden affektiiviset esitykset musiikkireality-ohjelmissa

Riikka Juntunen

Pro gradu -tutkielma

Helsingin yliopisto

Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

Musiikkitiede

Toukokuu 2020



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieinriktning – Study Track Musiikkitiede			
Tekijä – Författare – Author Riikka Juntunen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title ”Not the worthless person people think I am” - Lihavan naislaulajuuden affektiiviset esitykset musiikkireality-ohjelmissa			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 116 + 6 liitesivua
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmassani tarkastelen, miten lihavat naislaulajat esitetään ja miten he esiintyvät tosi-tv:n musiikkikilpailuohjelmissa eli musiikkirealityissa. Analysoin kahta tapausesimerkkiä, joiden pohjalta havainnoin, millaisia käsityksiä ja tunteita lihaviin naislaulajiin liitetään ohjelmissa. Tutkimuskirjallisuuden avulla analysoin, miten aineisto suhteutuu lihavien naiseuden mediaesitysten konventioihin ja miten se vahvistaa tai kyseenalaistaa lihavien naiseuteen liitettäviä käsityksiä. Pyrin selvittämään, miten ohjelmat ohjaavat katsomaan ja kuuntelemaan lihavien naisia ja suhtautumaan lihavien ruumiillisuuteen.</p> <p>Käytän aineistona kahden lihavien naislaulajan, vuonna 2009 kilpailleen Susan Boylen ja vuonna 2017 kilpailleen Yoli Mayorin, esiintymisiä laulajina musiikkirealityissa. Tarkastelen heidän lauluesityksiään sekä niihin liittyviä inserttejä, haastatteluja ja palautekeskusteluja. Analysoin aineistoani kriittisen lihavuustutkimuksen, vammaistutkimuksen sekä musiikin ja median tutkimuksen keinoin. Tutkimukseni kytkeytyy uusmaterialistiseen teoriaperinteeseen, jossa ruumiin materiaalisuus ymmärretään aktiivisena osana esityksen merkityksenluontia. Hyödynnän affektin käsitettä havainnoimissani sitä, miten lihavien ruumiillisuuteen liittyviä tunteita esitetään, välitetään ja koetaan aineistossani.</p> <p>Aineistoni perusteella lihaville naislaulajille muodostuu esiintyjäprofiili, jossa painottuu haavoittuvuus, nöyryys ja hyväksynnän tarve. Tarkastelemieni laulajien ohjelmisto koostuu balladeista, ja heidän lauluesityksensä välittävät kaipausta, haikeutta ja kärsimystä erilaisin äänellisin ja ruumiillisin keinoin. Esiintyjien haastatteluissa häpeä ja suru nousevat esiin lihavien naiseutta määrittävinä tunteina. Esiintyjien kilpailutaipaleesta muodostuu tarina, joka etenee ulkonäön perusteella tapahtuvasta väheksynnästä onnistumisen kautta voimaantumiseen esiintyjänä ja ihmisenä. Menestyksen ehtona esitetään oman epävarmuuden voittaminen sitoutumalla unelman tavoittelemiseen ja asiantuntijoiden ohjeiden noudattamiseen. Aineistossani lihavien naislaulajien ruumiillisuus määrittää heidän toimijuuttaan. Ulkonäköön liittyvät reaktiot ja keskustelut ovat heidän tarinoissaan keskeisiä.</p> <p>Aineistoni ohjelmat vahvistavat monia lihavien naiseuteen liitettyjä stereotypioita. Ne esittävät lihavuuden yksilön tragediana, josta voi selviytyä lahjakkuudella sekä esittämällä itsensä ja taitonsa tavalla, jonka tuottaa mielihyvää laajalle yleisölle. Ohjelmat tuovat lihavien naisesiintyjien näkyviksi ja analyysiesimerkkien tapauksessa esittävät heidät ansiokkaina esiintyjinä. Heihin liitettävät affektiiviset lataukset ovat kuitenkin yksipuolisia ja toisteisia. Ohjelmat reagoivat yhteiskunnallisen ilmapiirin muutoksiin, ja kehopositiivisuusajattelun yleistymisen näkyä muutoksina niiden lihavuusesityksissä. Mainostajista ja laajasta yleisösuosiosta riippuvaisina toimijoina ohjelmat eivät esitä lihavien naislaulajien riskialttiita tai välttämättä poikkeavia tavoitteita, vaan keskittyvät pitkälti toistamaan olemassa olevia lihavien ruumiillisuuden esittämisen konventioita.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords tosi-tv, kriittinen lihavuustutkimus, vammaistutkimus, laulaja, musiikkiesitys, ruumiillisuus, affekti, Susan Boyle, Yoli Mayor, <i>Got Talent</i>			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto, Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto, musiikkitiede			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

# Sisällys

1. Johdanto	1
2. Teoreettinen tausta ja metodologia	5
2.1. Marginalisoitu ruumiillisuus musiikkiesityksessä	5
2.2. Kriittinen lihavuustutkimus	7
2.3. Kriittinen vammaistutkimus ja vammaisen ruumiillisuuden esitykset	9
2.3.1. Kriittisen ja feministisen vammaistutkimuksen soveltaminen	9
2.3.2. Vammaisuuden esitysten visuaaliset retoriikat	12
2.4. Uusmaterialistinen ajattelu ja affektiivisuus musiikkiesityksen analyysissä	16
2.4.1. Affektiivisuus, ruumiillisuus ja musiikkiesitys	17
2.4.2. Uusmaterialistinen ajattelu lauluesityksen tutkimuksessa	19
2.5. Analyysimenetelmä ja tutkijan positio	22
3. Musiikkireality-genren ja tutkimusaineiston esittely	24
3.1. Tutkimusaineisto	24
3.2. Tosi-tv:n ominaispiirteitä	26
3.3. Tosi-tv:n musiikkikilpailut ja <i>Got Talent</i>	30
3.4. Musiikkireality-tähteys	34
3.5. Tuomarointi	36
4. Susan Boyle: ulkonäön ja äänen tuotettu ristiriita	43
4.1. Torjuttavan toiseuden rakentaminen	44
4.2. Häpeästä kieltäytyminen	48
4.3. Paljastuksen hetki	52
4.4. Laulutaidolla ansaittu ihmisyyys	55
4.5. Susan Boyle inspiraatio-objektina	58
5. Yoli Mayor: tragediasta ”todelliseen minuuteen”	63
5.1. Vallankäyttö	63
5.2. Kehopositiivisia muodonmuutoksia	71
5.3. Affektiiviset suhteet	77
6. Boylen ja Mayorin esitysten vertailua	88
6.1. Tähteyksäesityksiä	88
6.2. Sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksiä	91
6.3. Lihavan naislaulajuuden muuttuvat esitykset	94
7. Pohdinta	100
Lähteet	108

LIITE 1: <i>I Dreamed a Dream</i> -kappaleen teksti	i
LIITE 2: <i>Memory</i> -kappaleen teksti	ii
LIITE 3: <i>Make It Rain</i> -kappaleen teksti	iii
LIITE 4: <i>Love on the Brain</i> -kappaleen teksti	iv
LIITE 5: <i>Human</i> -kappaleen teksti	v
LIITE 6: <i>Say You Won't Let Go</i> -kappaleen teksti	vi

## 1. Johdanto

All my life, I've always striven to prove myself. That I can be accepted. That I'm not the worthless person that people think I am. That I do have something to offer.

Susan Boyle, *Britain's Got Talent* 2009

At that time in my life, I really wanted to be involved in the theatre. We were doing *Romeo and Juliet*, and my heart's desire was to be Juliet. But I was the bigger girl in the cast, so I was cast as her mother. That was really hard, and there are still a lot of people who question if I'm right for this industry.

Yoli Mayor, *America's Got Talent* 2017

Huhtikuussa 2009 Susan Boylen koe-esiintyminen tosi-tv-ohjelmassa *Britain's Got Talent* herätti kansainvälistä mediahuomiota ja keskustelua lauluäänen ja ulkonäön välisestä suhteesta. Lihava, keski-ikäinen ja huolittelemattoman näköinen Boyle esitti taidokkaan ja koskettavan version musikaaliballadista epäuskoisen tuomariston ja yleisön edessä. Esiityksen synnyttämät reaktiot toivat esiin ristiriitaisia tunteita siitä, miten Boylen kaltaisiin esiintyjiin televisiossa tulisi suhtautua. Boylea yhtäältä ylistettiin odotusten kumoajana ja viihdeteollisuuden normien rikkojana, ja toisaalta hänen lihavuutensa sekä työväenluokkaiseksi ja maskuliiniseksi mielletty ulkonäkönsä herättivät pilkkaa (Duffett 2011, 178–179). Boylen ristiriitaisen kansansuosion ja hänestä esitettyjen mielipiteiden kirjon ytimessä on kysymys siitä, miksi ”ruman” ja lihavan naisen laulutaito yllättää. Mihin perustuvat Boylen rikkomat odotukset, kun ulkonäön, ruumiinkoon ja lauluäänen välille ei loogisesti voida nimetä merkityksellisiä syy-yhteyksiä? Koskevatko samat oletukset myös muita lihavia naislaulajia? Millä tavoin ne vaikuttavat lihavan naislaulajuuden esittämiseen mediassa, ja miten nämä esitykset vaikuttavat katsojien käsityksiin lihavasta ruumiillisuudesta?

Tässä tutkielmassa lähestyn näitä kysymyksiä analysoimalla kahden lihavan naislaulajan, Susan Boylen ja Yoli Mayorin, esiintymisiä laulajina musiikkiesityksiä sisältävissä tosi-tv-kilpailuissa, joita kutsun tutkielmassani musiikkirealityiksi. Tarkastelen heidän lauluesityksiään ja muuta ohjelmissa nähtävää audiovisuaalista materiaalia, ja havainnoin, miten aineisto suhteutuu lihavan naiseuden mediaesitysten konventioihin. Analysoin aineistoani kriittisen lihavuustutkimuksen, vammaistutkimuksen sekä musiikin ja median tutkimuksen keinoin.

Tutkimukseni kytkeytyy uusmaterialistiseen teoriaperinteeseen, jossa ruumiin materiaalisuus ymmärretään aktiivisena osana esityksen merkityksenluontia. Hyödynnän analyysissäni affektin käsitettä ja siihen liittyviä teoretisointeja havainnoidessani sitä, miten lihavaan ruumiillisuuteen liittyviä tunteita esitetään, välitetään ja koetaan aineistossani. Tutkin, miten lihavuuteen ja marginalisoituun naisruumiillisuuteen liittyvät käsitykset näyttäytyvät tosi-tv-genressä, ja miten analysoimani esitykset vahvistavat tai kyseenalaistavat näitä käsityksiä. Hyödynnän kriittisen vammaistutkimuksen teoreettista viitekehystä hahmottaakseni ruumiillisen toiseuttamisen mekanismeja sekä katsojan ja esiintyjän välille muodostuvien suhteiden laatuja.

Aineistoni valinnassa keskeinen haaste on sen määrittely, ketä voidaan pitää lihavana esiintyjänä. Boyle ja Mayor ovat molemmat suurikokoisempia kuin useimmat televisioesiintyjät ja pop-artistit, mutta viihdealan ruumisnormit eroavat siitä, mitä arkielämässä pidetään normaalina. Kriittisen lihavuustutkimuksen hengessä käytän sanaa ”lihava” arvoneutraalina tapana puhua ruumiista, jotka eivät kokonsa tai koostumuksensa puolesta sovi kulttuurinsa tai kontekstinsa ruumisnormeihin (ks. Harjunen & Kyrölä 2007, 15–16). Arkikielessä sana – ja sen englanninkielinen vastine ”fat” – voidaan kuitenkin kokea loukkaavana, joten sen käyttö valtavirtamediassa on harvinaista, eikä se esiinny myöskään aineistossani. Yoli Mayorin tapauksessa käytetään ilmaisuja kuten ”curvy girl” ja ”big girl”, ja Mayor viittaa useasti siihen, miten häntä on kiusattu ja syrjitty ruumiinkoon perusteella. Näin tulee ilmi, että Mayor kohdataan lihavana naisena myös televisiokontekstin ulkopuolella. Boylen kohdalla syrjintäkokemuksia ja ennakkoluuloja ei yhdistetä yhtä selvästi tiettyyn ulkonäköpiirteeseen, ja hänen tapauksessaan luen ruumiinkokoa osana yleistä ruumiillista liiallisuutta suhteessa ulkonäkönormeihin: Boyle on paitsi liian suuri, myös liian vanha, liian karvainen ja liian häpeilemätön. Televisiossa Boyle on lihava, mutta muussa kontekstissa hänet olisi mahdollista nähdä myös melko tavanomaisena keski-ikäisenä naisena.

Tutkimukseni kannalta keskeistä on tarkastella lihavuutta ilmiönä, joka on vuorovaikutuksessa muiden identiteettikategorioiden, omassa aineistossani erityisesti sukupuolen, kanssa. Lihava tenori Paul Potts voitti *Britain's Got Talentin* ensimmäisen tuotantokauden vuonna 2007, mutta ei kohonnut Boylen kaltaiseksi kansainväliseksi ilmiöksi. Naisiin kohdistuvat erityiset odotukset ja vaatimukset vaikuttavat siihen, miten lihava ihminen esitetään mediassa ja miten nämä esitykset kohdataan. Henkilön ruumiilliset ominaisuudet ja identiteettikategoriat muodostavat kunkin esiintyjän kohdalla ainutlaatuisen risteymän, johon suhteutuen mediaesitykset

rakentuvat tietynlaisiksi ja muodostavat tiettyjä merkityksiä. Tätä intersektionaalista lähestymistapaa pyrin soveltamaan tutkimuksessani kauttaaltaan.

Kiinnostukseni lihaviin naisten esityksiin tosi-tv:n kykykilpailuissa nousee siitä, miten voimakkaasti erityisesti Boylen koe-esiintyminen on vetänyt minua puoleensa ja houkuttellut katsomaan sen yhä uudelleen esityksen herättämistä ristiriitaisista tunteista huolimatta, tai mahdollisesti juuri niiden ansioista. Tosi-tv-ohjelmien keskeinen toimintalogiikka perustuu voimakkaiden tunteiden ja äärimmäisten reaktioiden esittämiseen ja herättämiseen niin osallistujissa kuin katsojissa. Tutkimuksessani tarkastelen sitä, miten nämä tunnekokemukset syntyvät ohjelmaformaattien kontekstissa ja millaisia vaikutuksia niillä on. Hyödynnän analyyseissani affektin ja affektiivisen kutsun käsitteitä. Affektilla viitataan ruumiilliseen kokemukseen, joka herää suhteessa johonkin ärsykkeeseen, ja jonka kokija mahdollisesti merkityksellistää nimehtäväksi tunteeksi (ks. Paasonen 2011, 22–23). Affektiivisilla kutsuilla tarkoitan mediatutkija Katariina Kyrölän (2014) teoksessaan *The Weight of Images* määrittelemiä tapoja, joilla ihmisiä ohjataan kohtamaan kuvia – tai oman aineistoni tapauksessa audiovisuaalista materiaalia – tietyillä kulttuurisesti muotoutuvilla tavoilla. Audiovisuaalisen median tapa näyttää, korostaa, piilottaa, sanoa ääneen ja jättää sanomatta asioita ohjaa katsoja-kuulijaa reagoimaan tietyllä tavalla ja muodostamaan tietynlaisia affektiivisiä suhteita mediaesitysten kanssa. Kutsu sisältää kuitenkin aina mahdollisuuden kieltäytyä ja katsoa toisin. Se, kuinka vaikutusvaltaiseksi kukin kutsu muodostuu, riippuu katsojan historiasta ja kokemusmaailmasta. (Kyrölä 2014, 1–2.)

Tutkimuksessani tarkastelen, millaisia affektiivisiä suhteita muodostuu tosi-tv:n voimakkaasti tunnelautuneissa konteksteissa. Mediatutkimuksen näkökulmasta on selvää, että ohjelmat pyrkivät tietoisilla valinnoilla rakentamaan esityksistä mahdollisimman dramaattisia ja emotionaalisesti intensiivisiä. Aineistoni kohdalla olennaiseksi nousee affektiivisten suhteiden kerrostuneisuus – affektiivisiä latauksia syntyy esiintyjän, tuomariston ja studioyleisön vuorovaikutuksessa, ja televisiokatsoja vaikuttuu esiintyjän toiminnan lisäksi siitä, miten yleisön ja tuomariston reaktioita kuvataan. Visuaalisen ja sanallisen aineiston rinnalla tarkastelen laulamisen ja lauluäänen erityistä potentiaalia koskettaa kuulijaa ja vaikuttaa häneen ruumiillisella ja affektiivisella tasolla.

Työssäni tärkeitä käsitteitä ovat toiseus ja toiseuttaminen. Toiseudella viitataan hierarkkisten erojen esittämiseen ja käsittämiseen toimijoiden välillä. Toiseus voidaan määritellä

valtasuhteena, jossa yhdenlainen olemisen ja toimimisen tapa nähdään normina ja toisenlainen poikkeuksena. Poikkeavaksi määritelty toimija ymmärretään normaalia toimijaa vähempiarvoisena. (Löytty 2005, 162.) Toiseuttamisella tarkoitan käytäntöjä, joissa käsityksiä hierarkkisista eroista muodostetaan ja vahvistetaan. Aineistossani toiseuttaminen näkyy esimerkiksi siinä, miten lihavat naiset esitetään epämiellyttävinä poikkeuksina normatiivisesta naiseuskäsityksestä. Kun hierarkkisia eroja korostetaan, aktivoituvat katsojassa helposti myös niihin liittyvät stereotypiat: lihavuus ei tarkoita vain keskivertoa suurempaa ruumiinkokoa, vaan myös esimerkiksi laiskuutta, hillittömyyttä ja sosiaalista kömpelyyttä (ks. Löytty 2005, 162).

Osallistun tutkimuksellani kriittisen lihavuustutkimuksen näkökulmien tuomiseen osaksi musiikkiesityksen tutkimusta. Lähestymistapaa on erityisesti suomalaisessa tutkimuksessa käytetty toistaiseksi vähän. Aiemman tutkimuksen vähäisyyden vuoksi pyrin lihavuustutkimuksen ja vammaistutkimuksen metodologioita sekä affektitutkimusta yhdistelemällä kehittämään analyysitavan, joka mahdollistaa lihavan ruumiillisuuden ja siihen liittyvien affektiivisten latausten käsittelyn laajasti nimenomaan musiikkiesityksen kontekstissa. Haluan tuoda esiin lihaviin esiintyjiin kohdistuvia rajoittavia käsityksiä ja käytäntöjä ja niiden vaikutusta siihen, keiden ääni pääsee viihdeteollisuudessa kuuluviin. Pidän tärkeänä kiinnittää huomiota myös siihen, millaisia mahdollistavia ja mielihyvää tuottavia ulottuvuuksia lihavien naislaulajien esityksiin liittyy.

Tutkielman toisessa luvussa esittelen hyödyntämiäni teoreettisia viitekehyksiä: musiikin ja median tutkimusta, kriittistä lihavuustutkimusta, kriittistä vammaistutkimusta sekä uusmaterialistista ajattelua. Kolmannessa luvussa käsittelen musiikkirealityjen käytäntöjä ja niiden teoreetisointeja. Neljäs ja viides luku koostuvat tapaustutkimuksista Susan Boylesta ja Yoli Mayorista. Kuudennessa luvussa analysoin heidän esityksiään yhdistäviä ja erottavia elementtejä. Lopuksi pohdin tutkimukseni tuloksia, niiden merkitystä ja aiheeseen liittyviä jatkokeskusteluita.



## 2. Teoreettinen tausta ja metodologia

Tarkastelen musiikkirealityissa ilmeneviä lihavan ruumiillisuuden esityksiä useamman eri tutkimustradition piirissä kehitettyjen teorioiden kautta. Tärkeimpiä näistä ovat kriittisen lihavuustutkimuksen, feministisen vammaistutkimuksen sekä musiikin ja median tutkimuksen näkökulmat. Tässä luvussa esittelen näiden alojen tutkimukseni kannalta keskeisiä teorioita, sitä, miten ne ovat kohdanneet ja yhdistyneet aiemmassa tutkimuksessa ja millaisia mahdollisuuksia ne tarjoavat aineistoni analysoimiseen. Analyysimenetelmäni perustuu uusmaterialistiseen ajatteluun, jota esittelen yhdessä tutkimukseni kannalta keskeisen affektin käsitteen kanssa.

### 2.1. *Marginalisoitu ruumiillisuus musiikkiesityksessä*

Tutkimusta, jossa lihavaa ruumiillisuutta tarkastellaan medioituneen musiikkiesityksen kontekstissa, on toistaiseksi tehty melko vähän. Suomalaisen musiikin ja median tutkimuksen piirissä aihetta on käsitelty tutkimalla populaarimusiikkikappaleiden ja laululyriikoiden lihavuusesityksiä (Pääkkölä 2017; Puuronen 2007) sekä rodullistetun ruumiillisuuden representaatioita musiikkivideossa (Pääkkölä 2019). Suurikokoisuuden ja vammaisuuden suhdetta tanssitoiminnassa on tutkinut Hanna Väättäinen (2007). Aiemman tutkimuksen ollessa vähäistä hyödynnän tutkielmassani kirjallisuutta, joka käsittelee ruumiillisuuden, esiintyjyyden ja toiseuttamisen tematiikkaa laajemmin, ja sovellan näitä teoretisointeja omaan aineistooni.

Lähimmäksi tutkimuskysymyksiäni osuu musiikintutkija Katherine Meizelin teos *Idolized: Music, Media and Identity in American Idol* (2011). Meizel yhdistää etnografiaa sekä media-, ääni- ja tekstiaineistojen analyysia rakentaen näiden pohjalta kokonaiskuvaa siitä, miten *American Idol* -ohjelmaformaatti luo käsityksiä identiteetistä ja vaikuttaa populaarimusiikin kenttään kansallisesti ja globaalisti. Mediatutkija Su Holmes tarkastelee artikkelissaan ”Dreaming a Dream: Susan Boyle and Celebrity Culture” (2010) ruumisnormien, ulkonäön ja tosi-tv-laulajuuden suhdetta *Britain’s Got Talent* -ohjelmassa kilpailleen Susan Boylen tapauksessa. Holmes nostaa esiin useita analyysilleni keskeisiä kysymyksiä siitä, miten musiikkikilpailuformaatit kutsuvat katsojaa suhtautumaan laulajaan, joka ei vastaa televisio- ja musiikkitähteyteen liittyviä ruumisnormeja.

Kenties laajimmin lihavaa ja vammaista esiintyjyyttä on tutkittu yhdysvaltalaisen *freak show* -perinteen kontekstissa. ”Ihmisfriikkien” esittelyyn ja esityksiin erikoistuneet viihteen muodot – museot, sirkukset ja kiertävät markkinat – elivät kukoistuskauttaan Yhdysvalloissa noin vuosina 1840–1940 (Garland-Thomson 1996, 5, 10). Friikkeinä esiintyi monenlaisia ihmisiä: vammaisia, kehonmuokkausta harjoittavia, rodullistettuja sekä erikoisia esitystaiteita kuten tulenielentää harjoittavia (Dennett 1996, 315). Ruumin kokoon ja koostumukseen liittyvät normista poikkeamiset olivat myös vakiintuneita friikkiyden muotoja. ”The Fat Lady” oli ammattinimikkeen kaltainen otsikko, jonka alla toimi useita esiintyjä monessa eri show’ssa. Esiintyjinä työskenteli myös lihavia miehiä, joskin tyypillisemmin ”jättiläisen” tai ”maailman painavimman miehen” kuin pelkästään lihavan ihmisen roolissa, sekä lapsia. Lihavien naisten kohtelu ja heidän ruumiisiinsa liitettävät merkitykset ovat olleet *freak show* -kontekstissa moniulotteisia. Heidät on esitetty usein humoristisessa valossa, avuttomina ja lapsellisina, tai rinnastettu eläimiin (Nickell 2005, 95–96). Myös vaihtoehtoista merkityksenantoa on esiintynyt: ”The Fat Lady” on voitu esittää myös kauniina, suurenmoisena ja kuningatarmaisena (Dennett 1996, 324).

Artikkelissaan ”The Dime Museum: Freak Show Reconfigured as Talk Show” (1996) Andrea Stulman Dennett esittää, että ilmeisin *freak show* -perinteen nykyaikainen jatkaja on television *talk show* -formaatti. Dennettin mukaan ohjelmat täyttävät katsojassaan samaa tarvetta kuin *freak show* – kokemusta omasta normaaliudesta sekä sen mukanaan tuomasta turvallisuudesta ja ylemmyydestä suhteessa friikkiytettyihin ihmisiin. Suositut friikkiyden muodot ovat muuttuneet, ja sensaatiomaisen ruumiillisuuden sijaan ohjelmissa painottuu normeja kyseenalaistava käytös esimerkiksi seksuaalisuuden tai intiimisuhteiden areenoilla. Dennett toteaa kuitenkin, että lihavan naisen hahmo on edelleen friikkiytetty – lihavuudessa yhdistyy epänormatiivinen ruumiillisuus ja oletus henkisistä heikkouksista, jotka johtavat moraalisesti tuomittavaan käytökseen. Lihavalle tv-esiintyjälle ei tarjota samaa sympatiaa, joka ymmärretään korrektina reaktiona vammaisuuteen. Heidän pilkkaamisensa on sallittua, koska friikkiys käsitetään itse aiheutettuna.

Dennettin (1996) artikkeli on julkaistu ennen nykymuotoisen tosi-tv:n ja sen alakategoriana musiikkikilpailuformaattien kehittymistä. Monet Dennettin havainnoimista *freak show*’n ja *talk show*’n yhtäläisyyksistä ovat relevantteja suhteessa myös tarkastelemini kilpailuformaatteihin. Erityisesti epäonnistuneiden koelaulajien sisällyttämistä formaatteihin voidaan pitää vastauksena katsojien oletettuun tarpeeseen tirkistellä ja todistaa toisen ihmisen epäonnea (ks. Dennett

1996, 317–318, 321). Hyötymisen ja hyväksikäytön kysymykset ovat olleet pinnalla sekä *freak show*’ta että tosi-tv:tä koskevissa diskursseissa. 1900-luvulla *freak show*’t alettiin nähdä enenevässä määrin mauttomina, ja aktivistit pitivät niitä esiintyjiiä nöyryyttävinä (Garland-Thomson 1996, 12–13). Esiintyjille show’t saattoivat kuitenkin olla keino hyötyä poikkeuksellisuudestaan, hankkia taloudellista itsenäisyyttä ja jopa vaurautta sekä työskennellä yhteisössä, jossa epänormatiivinen ruumiillisuus on tavallista (ks. esim. Clare 2015; Taylor 2017). Ristiriitaista keskustelua siitä, kuka hyötyy kenenkin kustannuksella, käydään myös tosi-tv-ohjelmien ympärillä. Ohjelmaformaatteihin liittyvä ankara kritiikki niin tuomarien kuin myöhemmin yleisön ja median tahoilta, nopea maineeseen nouseminen sekä levy-yhtiöiden ja muiden formaattien kaupallisten elementtien aiheuttamat menestyspaineet on nähty esiintyjille haitallisina ja heitä kohtaan julmina. Toisaalta kilpailuformaateista puhutaan myös demokraattisina mahdolluuksina päästä tekemisiin ammattimaisen musiikinteen kanssa (Holmes 2004, 157–158).

## 2.2. Kriittinen lihavuustutkimus

Kriittinen lihavuustutkimus (engl. *fat studies*) on humanistis-yhteiskunnallinen tutkimussuuntaus, joka tarkastelee lihavuutta ruumiillisena, sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä (Harjunen & Kyrölä 2007, 9–15). Historiallisesti lihavuuden tutkiminen on tarkoittanut lääketieteellistä tutkimusta, jossa lihavuutta tarkastellaan terveysongelmana (Kyrölä 2014, 7). Lihavuuden tutkiminen yhteiskunta- ja kulttuuritieteellisin keinoin alkoi vakiintua omaksi tutkimusalakseen 1990–2000-luvun taitteessa (Harjunen 2017, 13). Sitä ennen feministinen ja sosiologinen lihavuustutkimus tarkasteli lihavaa ruumiillisuutta ja lihavuuden kokemusta lähes pelkästään suhteessa laihduttamiseen. Varhaisessa feministisessä ruumisnormien tutkimuksessa lihavuus on ymmärretty väliaikaisena ruumiillisuuden muotona ja poikkeustilana, minkä vuoksi ei ole pidetty perusteltuna käsitellä lihavuutta yksilön identiteettiä ja toimijuuteen vaikuttavana ruumiillisuutena. (Harjunen 2017, 12–13.)

Nykymuotoinen kriittinen lihavuustutkimus ammentaa feministisen ruumiillisuuden ja ruumisnormien tutkimuksen lisäksi queer-tutkimuksesta, vammaistutkimuksesta ja *Black Studies* -teoretisoinnista. Sen puitteissa lihavuutta tarkastellaan sosiaalisena, kulttuurisena, poliittisena ja taloudellisena ilmiönä sekä henkilökohtaisena kokemuksena. (Harjunen 2017, 14). Kuten esimerkiksi feministisellä ja postkolonialistisella tutkimuksella, on myös kriittisellä

lihavuustutkimuksella tiivis yhteys ja yhteinen historia poliittisen aktivismin kanssa, joten tutkimuksella on usein emansipatorisia ja poliittisia tavoitteita. Lihavuustutkimus purkaa ajattelutapoja, joissa ruumiinkoko nähdään merkinä henkilön fyysisestä kyvykkyydestä ja henkisistä ominaisuuksista sekä kyseenalaistaa käsityksiä normaalista ruumiillisuudesta ja sen asemasta tavoittelemisen arvoisena tilana. (Kyrölä 2014, 7.)

Lihavuuteen liitettävät mielikuvat tietynlaisesta käytöksestä, luonteesta ja moraalista ovat kontekstisidonnaisia. Nykyaikainen länsimainen ihanneruumis on hoikka ja kiinteä, mutta historiallisesti lihavuus on tiettyinä aikoina ja tietyissä kulttuureissa nähty merkinä korkeasta yhteiskunnallisesta asemasta ja erityisesti naisten tapauksessa seksuaalisuudesta ja hedelmällisyydestä (Harjunen 2006, 183–184). 1800-luvun lopulla alkunsa saaneet laihdutuskuurit ja laihdustusteollisuuden levittämät mielikuvat ovat poistaneet lihavuuteen liitettävät positiiviset mielilehtymät kulttuurisesta repertuaaristamme tehokkaasti (Harjunen 2006, 184). Nykyisellään lihavuuteen liitetään tyypillisesti ajatuksia itsekurin puutteesta ja moraalittomuudesta ja erityisesti naisten tapauksessa joko groteskista hyperseksuaalisuudesta tai totaalista seksuaalisuuden puutteesta (Kyrölä 2014, 2; Harjunen 2006, 184). Nämä assosiaatiot vaikuttavat siihen, millaista kohtelua lihava henkilö saa osakseen arkipäiväisissä ja yhteiskunnallisissa konteksteissa (Harjunen & Kyrölä 2007, 28).

Teoksessaan *The Weight of Images* (2014) Kyrölä osoittaa, että assosiaatioiden ja mielikuvien ohella erilaisten ruumiiden mediaesitykset herättävät kohtaajassaan monenlaisia tunnereaktioita ja ruumiillisia kokemuksia. Kyrölään mukaan pyrkimys voimakkaiden tunteiden ja kehollisten tuntemusten aktivoimiseen näkyy erityisen selkeänä lihaviin ruumiiden mediaesityksissä, koska lihavuus ja painoon liittyvät kysymykset ovat kulttuurisesti hyvin latautuneita aiheita. Mediassa lihavuus merkitsee muun muassa kansanterveydellistä ja taloudellista uhkaa, henkilökohtaista tragediaa, komedian lähdettä, ja laihdutusnarratiivien tapauksessa alkupistettä matkalle häpeästä kohti ylpeyttä ja onnellisuutta (Kyrölä 2014, 2). Nämä kaikki ovat tapoja kiinnittää lihaviin ruumiisiin tunnesisältöä – herättää kohtaajassaan tunnereaktio, joka muotoutuu katsojan ja katsottavan ruumiiden välisessä suhteessa.

Musiikkirealityissa keskeinen työkalu intensiivisen katsojakokemuksen luomisessa on voimakkaiden tunteiden ja kehollisten reaktioiden herättäminen. Ohjelmat ovat usein melodramaattisia ja sentimentaalisia, ja katsojan tunteita pyritään manipuloimaan karkeinkin keinoin.

Hyödynnän analyysissäni Kyrölän tutkimusta lihavuuden televisioesitysten emotionaalisista latauksista. Linkitän hänen havaintojaan siihen, miten musiikki ja tietynlaisen ruumiin tuottama lauluesitys tuovat lisäkerroksia katsoja-kuulijan ja esiintyjän välille kehittyviin tunteellisiin ja ruumiillisiin suhtautumisiin.

### *2.3. Kriittinen vammaistutkimus ja vammaisen ruumiillisuuden esitykset*

Tässä alaluvussa esittelen kriittisen vammaistutkimuksen teoriaperinnettä ja sen tarjoamia analyttisiä välineitä ruumisrepresentaatioiden tarkasteluun. Avaan erityisesti vammais- ja kulttuurintutkija Rosemarie Garland-Thomsonin teoretisointeja vammaisuuden esitysten kohtaamisesta sekä katsojan ja katsottavan välille syntyvistä suhteista.

#### *2.3.1. Kriittisen ja feministisen vammaistutkimuksen soveltaminen*

Lihavan ruumiillisuuden teoretisoiminen on akateemisena projektina vielä melko uusi, minkä vuoksi pidän aiheellisena tarkastella sitä, miten ruumiillisia eroja ja niiden esityksiä on analysoitu suhteessa myös muunlaiseen marginalisoituun ruumiillisuuteen. Kriittisen lihavuustutkimuksen teoreettinen lähisukulainen on kriittinen vammaistutkimus (engl. *disability studies*), monitieteinen tutkimusala, joka tutkii vammaisuutta ennen kaikkea sosiaalisena, kulttuurisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä. Vammaistutkimuksen lähestymistavat yhdistelevät humanistisia aloja, luonnontieteitä ja sosiaalitieteitä. Tutkimusala haastaa käsityksen vammaisuudesta yksilön ongelmana tai viallisuutena ja tarkastelee vammaisuuden kysymyksiä kontekstuaalisista näkökulmista. Vammaistutkimus on olemassa suhteessa ja osana vammaisaktivismia. Se tunnistaa ja tunnustaa oman poliittisuutensa osana yhteiskunnallista keskustelua vammaisuudesta. (Society for Disability Studies 2016.)

Kriittistä vammaistutkimusta teoreettisesti yhä monipuolisempaan suuntaan vie feministinen vammaistutkimus, joka pyrkii tuomaan intersektionaalista ajattelua eli risteävien erojen, kuten sukupuolen, ”rodun”, kansallisuuden ja seksuaalisen identiteetin välisten vuorovaikutussuhteiden, huomioimista vakiintuneeksi osaksi vammaistutkimusta (Garland-Thomson 2011, 4). Feministisen vammaistutkimuksen tavoitteena on ymmärtää laajasti ihmisyyden

monimuotoisuutta, ruumiin materiaalisuutta sekä sosiaalisia järjestelmiä, joiden puitteissa ruumiillisia eroja tulkitaan (Garland-Thomson 2011, 15). Se kyseenalaistaa ajatusta vammaisuudesta ja ei-vammaisuudesta kiinteinä ja rajattuina ruumiillisina kategorioina, jotka liittyvät yksilön ruumiillisuuteen, ja tarkastelee vammaisuutta kontekstisidonnaisena ja suhteisena ilmiönä, joka koskettaa jokaisen ruumiillista kokemusta tavalla tai toisella (Garland-Thomson 1997, 6). Lähes jokainen kokee elämänsä aikana muutoksia toimintakyvyssään, ja krooniset sairaudet ja vammat tulevat osaksi kaikkien vanhaksi elävien ihmisten ruumiillisuutta. Se, millaiset normista poikkeavat ruumiilliset tilat muodostuvat yksilölle ongelmiksi tai toimintaesteiksi, kehkeytyy vuorovaikutuksessa ympäristön ja sen mahdollistavien ja rajoittavien tekijöiden kanssa.

Lihavuuden ja vammaisuuden käsitteleminen toisiinsa kietoutuvina ilmiöinä ja ruumiillisuuden muotoina sisältää käsitteellisiä ja poliittisia jännitteitä. Artikkelissaan ”Can a fat woman call herself disabled” (1997) lihavuustutkija Charlotte Cooper pohtii, mitä mahdollisuuksia ja riskejä liittyy siihen, että vammaistutkimuksen käsitteitä ja teoriaa käytetään lihavuustutkimuksen tarpeisiin. Cooperin mukaan vammaisuuden sosiaaliseen malliin<sup>1</sup> liittyvät teoretisoinnit ovat olleet merkityksellisiä hänen kehittäessään ymmärrystään lihavuudesta suhteisena ja kontekstisidonnaisena kokemuksena (Cooper 1997, 32). Hän kuitenkin huomauttaa, että vammaistutkimuksen teorioiden ottaminen lihavuustutkimuksen käyttöön voidaan nähdä omimisenä, jossa tietyissä kontekstissa tietynlaisia ihmisiä varten tehty aktivismi ja teoria otetaan sellaisten ryhmien käyttöön, joiden toiminta ei välttämättä edistä alkuperäisen työn tehneiden ihmisten asiaa (Cooper 1997, 33).

Cooper argumentoi, että medikalisaatio ja paine ”normaalin” ruumiillisuuden tavoitteluun ja priorisoimiseen luovat tarpeetonta vastakkainasettelua lihaviin ja vammaisten välille. Vammaisuuden sosiaalinen malli on ei-vammaisille melko tuntematon viitekehys, jolloin lihavat henkilöt, jotka eivät tule virallisesti luokitelluiksi vammaisen kategoriaan haluavat välttää leimavaksi koettua vammaisidentiteettiä ja määritellä vammaiset ihmiset ”toisiksi” suhteessa itseensä. (Cooper 1997, 33–34.) Cooperin artikkeli on kirjoitettu ennen nykyisen kehoposiivisuusliikkeen valtavirtaistumista, mutta vastaavaa ajattelua on havaittavissa myös 2010-luvun

---

<sup>1</sup> Vammaisuuden sosiaalisen mallin mukaan vammaisuus syntyy yksilön ja yhteisön vuorovaikutuksessa – normista poikkeava ruumis ei ole lähtökohtaisesti vammainen, vaan se tulee vammaiseksi yrittäessään toimia ympäristöissä, jotka on suunniteltu yksinomaan normatiivisten ruumiitten käyttöön. (Cooper 1997, 36.)

aktivismissa. Koska lihavuutta käsitellään representaatioiden tasolla ja institutionaalisissa konteksteissa usein sairaalloisuutena, on kehopositiivisuusliikkeen vastaus ollut etäännyttää lihavat ruumiit sairauden ja vammaisuuden diskursseista ja todistella niiden potentiaalia terveyteen ja toimintakykyyn. Vastaavasti lihavuuden hahmottaminen itse aiheutettuna ongelmallisena ruumiillisuutena, josta voi hankkiutua eroon muuttamalla asennettaan ja käytöstään, voi saada vammaisyhteisöt torjumaan lihavat henkilöt (Cooper 1997, 34–36).

Cooper (1997, 36) pitää tärkeänä kiinnittää huomiota lihaviin ihmisten ja vammaisten ihmisten jaettuihin kokemuksiin ja yhteisiin tavoitteisiin. Molempia ryhmiä koskevia sorron muotoja ovat esimerkiksi matala sosiaalinen status, representaatioiden puutteesta syntyvä kulttuurinen näkymättömyys, esteelliset ympäristöt sekä syrjintä lähipiirissä, työpaikoilla ja julkisissa tiloissa. Suurimpana lihavia ja vammaisia laajasti koskettavana ongelmana Cooper näkee medicalisaation – ideologian, jossa normaalista poikkeava ruumiillisuus nähdään yksilön tragediana ja jossa tavoitteena on ruumiiden normalisoiminen niin pitkälti kuin mahdollista hoidon, kuntoutuksen ja kurin keinoin. Ruumiilliset erot paikallistetaan yksilön ongelmiksi, jotka ratkaistaan muuttamalla yksilöä, ei ympäristöä ja ympäröiviä asenteita. (Cooper 1997, 36–38.)

Cooperin analyysi ammentaa vammaisuuden sosiaalisesta mallista, ja hän ymmärtää vammaisuuden ja vammaisuudeksi luettavan lihavuuden nimenomaan syrjinnän ja esteellisyyden, ei ruumiillisten erojen, tuottamina kategorioina (Cooper 1997, 39). Oman tutkimukseni kohdalla en pidä mielekkäänä ajatella vammaisuuden tai lihavuuden kokemusta vain esteellisen ympäristön tuottamana. Vammaisuuden sosiaalinen malli ohjaa tapoja, joilla sovellan vammaistutkimuksen teoretisointeja lihavan ruumiillisuuden tarkastelemiseen, mutta feministisen vammaistutkimuksen hengessä haluan huomioida ne tavat, joilla kunkin ihmisen spesifi ruumiillisuus on perustavanlaatuinen osa heidän minuuttaan ja toimijuuttaan – ja aineistoni kontekstissa esiintyjyyttään – sosiaalisesta ja rakennetusta ympäristöstä riippumatta. Ruumiillisten erojen hierarkkinen arvottaminen tapahtuu sosiokulttuurisissa konteksteissa, mutta kokemus omasta ruumiillisuudesta on olemassa myös materiaalisella tasolla.

Cooperin artikkelin keskeinen kysymys on, voiko lihava nainen perustellusti kutsua itseään vammaiseksi ja toimia osana vammaisyhteisöjä. Oman tutkimukseni intersektionaalisen suuntautumisen kannalta identiteetikategorioiden rajojen vetäminen ei ole keskeistä. Aineistoni tarjoaa sen sijaan kiinnostavia mahdollisuuksia tutkia sitä, millaisia merkityksen luonteja ja

affektiivisiä latauksia syntyy, kun katsoja-kuulija kohtaa oletuksista ja kontekstin normeista poikkeavan esiintyvän, ruumiillisen subjektin. En siis pyri analysoimaan sitä, voidaanko aineistossani esiintyviä lihavia henkilöitä lukea vammaisrepresentaationa. Pohdin, miten kulttuurisesti kierrätettävät merkitykset ja tunnelataukset vaikuttavat tapoihin, joilla epänormatiivinen esiintyjäruumiillisuus kohdataan. Vammaistutkimuksen piirissä muodostetut teoretisoinnit avaavat väyliä näiden ilmiöiden monipuoliseen tarkastelemiseen.

### *2.3.2. Vammaisuuden esitysten visuaaliset retoriikat*

Tutkimukseni kannalta keskeisimmät vammaistutkimuksen teoretisoinnit ovat Rosemarie Garland-Thomsonin analyysit tavoista, joilla vammaisuutta esitetään ja katsotaan. Garland-Thomson (2001, 339) on kehittänyt analyttisiä välineitä siihen, miten katsojan ja katsottavan suhdetta rakennetaan vammaisuuden visuaalisissa representaatioissa. Hän erittelee vammaisia ihmisiä esittävästä valokuva-aineistosta neljä visuaalista retoriikkaa eli keinorepertuaaria, joilla katsojaa ohjataan asemoimaan itseään suhteessa katsottavaan ja suhtautumaan tähän tietyllä tavalla. Retoriikkojen analysoinnin avulla Garland-Thomson pyrkii haastamaan taipumusta luokitella representaatioita positiivisiksi tai negatiivisiksi; totuudenmukaisiksi tai stereotyyppisiksi. (Garland-Thomson 2001, 339.) Lihavuuden mediaesityksiä tutkineen Kyrölän (2014) tapaan Garland-Thomson korostaa kuvien potentiaalia herättää katsojassaan reaktioita, jotka syntyvät siitä, miten katsoja muodostaa suhteen itsensä ja kuvassa esiintyvän henkilön välille. Kyrölä korostaa katsojan ruumiillisuuden merkitystä ja sitä, miten kuvat vaikuttavat ja pyrkivät vaikuttamaan ruumiin materiaalisuuteen. Garland-Thomson taas havainnoi aineistossaan pyrkimystä katsojan manipuloimiseen tavoilla, jotka hyödyttävät modernia kapitalistista järjestelmää. Molemmissa analyysimenetelmissä katsojassa heräävillä tunteilla on keskeinen merkitys siinä, millaisia merkityksiä ruumisrepresentaatioihin kiinnittyy.

Ensimmäinen Garland-Thomsonin (2001, 340) tunnistama retoriikka on ihmeellisyyden retoriikka (engl. *the wondrous*), jossa vammaista ihmistä katsotaan ikään kuin alhaalta ylöspäin. Varhaisissa muodoissaan retoriikka ilmenee yhteyksissä, joissa vammaisuus on nähty jumalallisena rangaistuksena tai merkinä yliluonnollisista kyvyistä. Nykymuodossaan sitä edustavat ”supercrip”-representaatiot, joissa vammaiset henkilöt esitetään poikkeuksellisen urheina ja inspiroivina. Retoriikkaa aktivoiva kuvasto näyttää usein vammaiset ihmiset suorittamassa



fyysisesti vaativia tekoja (Garland-Thomson 2001, 340–341). Garland-Thomsonin mukaan ihmeellisyysretoriikkaa käyttävän kuvaston tavoite on etäännyttää ei-vammaiseksi oletettu katsoja vammaisesta ruumiillisuudesta ja turvata tämän kokemus omasta tavallisuudestaan (Garland-Thomson 2001, 341). Kyseessä on niin sanottu ylistämällä alistaminen, jossa ihminen toiseutetaan nostamalla tämä jalustalle ja esittämällä hänet perustavanlaatuisesti erilaisena kuin ”normaalit” ihmiset. Näennäisesti ihaileva kohtelu ei johda tasa-arvoon, vaan maallisen ja tavanomaisen toiminnan ulkopuolelle sulkemiseen. (Garland-Thomson 2001, 341.)

Lihavuuden mediarepresentaatioiden yhteydessä ihmeellisyys ei ole erityisen suosittu retoriikka, koska nykymuodossaan se perustuu pitkälti ajatukseen yksilöstä, jonka tahdonvoima voittaa epäonniset olosuhteet. Lihavuus merkityksellistetään usein tahdonvoiman puutteeksi ja lihavuus itse aiheutetuksi tilaksi. Ihmeellisyydelle on kuitenkin sijaa joissakin laihdutusnarratiiveissa. Kuvat ja mediasisällöt, joissa lihava ihminen harrastaa raskasta tai vaativaa liikuntaa, voidaan kehystää ihmeellisyydellä ja pyrkiä näin vakuuttamaan katsoja omasta toimintapotentiaalistaan – jos näin lihava ja sen myötä huonokuntoiseksi oletettu henkilö löytää itsestään motivaation liikkua, voi sen tehdä kuka tahansa.

Toinen retoriikka on ylhäältä alaspäin vammaisia ihmisiä tarkasteleva sentimentaalisuuden retoriikka (engl. *the sentimental*), jossa vammainen henkilö asetetaan kärsimyksen symboliksi ja säälin kohteeksi (Garland-Thomson 2001, 341). Retoriikka esittää vammaiset ihmiset avuttomina uhreina, jotka kaipaavat ei-vammaisten apua ja suojelua. Se on aktiivisessa käytössä esimerkiksi hyväntekeväisyyskampanjoiden yhteydessä, ja sen tavoitteena on herättää katsojassa tarve suojella ja pelastaa. Garland-Thomsonin (2001, 342) mukaan tämä tapahtuu infantilisoimalla vammaisia ihmisiä, jolloin auktoriteetti ja sanavalta siinä, miten vammaisia ihmisiä tulisi kohdella, myönnetään ei-vammaiseksi oletetulle katsojalle eikä vammaisille ihmisille itselleen. Vammaiskuvastoissa sentimentaalisuus liitetään usein lapsen hahmoon. Samaan tapaan lihavuusrepresentaatioissa sentimentaalisuutta käytetään suhteessa lapsiin, jotka käsitetään liian nuoriksi ja tietämättömiksi kontrolloimaan itse omaa ruumistaan. Hoikkien aikuisten tulee valistaa, näyttää esimerkkiä ja tehdä ruumiillisia interventioita esimerkiksi koululiikunnan muodossa, jotta lapset voidaan pelastaa synkältä tulevaisuudelta lihavina aikuisina. (Ks. Kyrölä 2007a, 66–69.)

Garland-Thomsonin kolmas retoriikka on eksoottisuuden retoriikka (engl. *the exotic*), jossa katsojan ja vammaisen hahmon välille rakennetaan mahdollisimman suuri etäisyys toiseuttamisen

kautta: vammainen henkilö esitetään perustavanlaatuisesti erilaisena ja vieraana (Garland-Thomson 2001, 342). Retoriikka on toiminnassa, kun vammaisia ruumiita sensationalisoidaan, erotisoidaan ja asetetaan näyttille ei-vammaisten katsojien viihdykkeeksi. Äärimmäinen esimerkki näistä käytännöistä on *freak show* -perinne. Retoriikka mahdollistaa vammaisten ihmisten tarkastelemisen kiinnostuksen ja uteliaisuuden kohteina – heitä voi katsoa ilman, että he katsovat takaisin. Garland-Thomson liittää eksoottisen retoriikan kiinteästi imperialistisiin asenteisiin ja rasismiin, ja osoittaa retoriikan tulevan käyttöön sitä aktiivisemmin, mitä useammalla tavalla kuvassa esiintyvä ihminen poikkeaa länsimaisesta, valkoisesta ja ei-vammaisesta normatiivisesta ruumiillisuudesta. (Garland-Thomson 2001, 343–344.) Lihavuusrepresentaatioissa eksoottinen retoriikka on käytössä erityisesti hyvin lihavien henkilöiden kuvaamisessa. Esimerkiksi laihdutusleikkauspotilaiden elämää kuvaava televisiosarja *My 600-lb Life* keskittyy kuvaamaan sitä, miten poikkeuksellisia kuvattujen henkilöiden syömän ruoan määrä ja laatu, liikkuminen ja ruumiillisuus ovat suhteessa oletettuun katsojaan. Kuvasto kutsuu katsojaa ajattelemaan, ettei itse voisi koskaan päätyä vastaavaan tilanteeseen. Lihavan ja ”normaalin” ihmisen välille rakennetaan kiinteä raja, jolloin katsoja voi tarkastella lihavuutta turvallisen emotionaalisen etäisyyden päästä.

Garland-Thomsonin retoriikoista neljäs ja viimeinen, realistinen retoriikka (engl. *the realistic*) pyrkii minimoimaan vammaisuuden ja ei-vammaisuuden välisiä eroja. (Garland-Thomson 2001, 344). Se pyrkii normalisoimaan vammaista ruumiillisuutta ja vammaisia ihmisiä ja rohkaisee katsojaa samastumaan heihin. Garland-Thomson kuitenkin esittää, ettei realistinen retoriikka edusta todellisuutta sen tarkemmin kuin muutkaan retoriikat, vaikka se pyrkii luomaan käsitystä esitysten realistisuudesta. Realistista retoriikkaa hyödyntävissä kuvissa vammaisuus esitetään kaikesta huolimatta ei-toivottavana tilana, jota katsojan oletetaan haluavan välttää. (Garland-Thomson 2001, 344–346.) Erojen minimoiminen ja samanlaisuuden korostaminen voi jättää pimentoon tapoja, joilla vammainen ruumiillisuus on erityinen kokemus ja epänormatiivinen tapa olla olemassa ja toimia normatiivisissa ympäristöissä. Realistisen retoriikan keinoja hyödynnetään esimerkiksi laihdutusnarratiiveissa, joissa laihtumisen kautta ihmisen ”todellinen minä” pääsee esiin – lihavuus esitetään vankilana, jonka sisällä asuu samanlainen ihminen kuin kuka tahansa muu, ja joka on mahdollista vapauttaa laihtumalla.

Garland-Thomson on kehittänyt vammaisuuden esittämisen retoriikat valokuva-aineiston analyysiin. Tässä yhteydessä ruumiillisuuden esittäminen tapahtuu visuaalisin keinoin. Joseph N.

Straus soveltaa Garland-Thomsonin menetelmää klassisen musiikin musiikkiesitysten ja niiden kirjallisten kuvausten analysoimiseen teoksessaan *Extraordinary Measures: Disability in Music* (2011, 125–149). Strausin analyysit osoittavat, että poikkeuksellisen musiikillisen kyvykkyyden esitykset, tai ylipäättään musiikin ammattilaisuus, yhdistettynä vammaiseen ruumiillisuuteen vastaanotetaan usein ihmeellisyyden ja sentimentaalisuuden retoriikkojen kautta (Straus 2011, 132–149). Vammaisen ruumiillisuuden poikkeamisen kulttuurisista ulkonäkönormeista koetaan tällöin olevan ristiriidassa vammaisten muusikoiden tuottaman estetiikkaihanteiden mukaisen musiikin kanssa. Vammainen muusikko nähdään joko poikkeuksellisen nerokkaana kyetessään voittamaan ruumiinsa muodostamat esteet, tai häneen suhtaudutaan liikuttavana kuriositeettina. Kun vammainen muusikko poikkeaa klassisen musiikin kulttuurisista normeista myös esimerkiksi ”rodun” tai luokan osalta, siirtyy painotus yhä vahvemmin eksotiikan retoriikkaan (Straus 2011, 135).

Garland-Thomson (2001, 346) huomauttaa, että retoriikkoja ei tule ymmärtää selkeästi toisistaan erotettaviksi kategorioiksi – kuva tai esitys aktivoi yleensä useampaa kuin yhtä retoriikkaa. Retoriikkojen limittyneisyys ja niiden välisten rajojen huokoisuus on erityisen huomattavaa medioituneissa musiikkiesityksissä, sillä kyseessä on moniaistinen kokemus, joka sisältää useita esityksellisyyden kerroksia. Muusikko esittää omaa ruumiillisuuttaan ja siihen liittyviä identiteetikategorioita, musiikissa ja mediassa rakentuvaa artistipersootaan sekä esitettävän kappaleen tarinaa ja siihen liittyvää hahmoa. Esiintyjällä on omat aikeensa ja viestinsä, joita hän pyrkii välittämään. Lisäksi esitykseen liittyvät käsikirjoitus-, kuvaus- ja ohjausvalinnat osallistuvat siihen, millaisiksi esityksen ruumiillisuusrepresentaatiot muodostuvat.

Garland-Thomsonille olennainen käsite on tuijottaminen (engl. *staring*): ihmisen luonteva reaktio yllättävään, vieraaseen tai tavallisesta poikkeavaan visuaaliseen ärsykkeeseen (Garland-Thomson 2009, 3). Tuijottaminen on uteliaisuutta ja halua tietää lisää. Garland-Thomson ymmärtää tuijotustilanteen dynaamisena suhteena ja affektiivisena kohtaamisena, johon liittyy valankäyttöä. Tuijottamista pidetään usein sopimattomana ja se on sosiaalisesti säädeltyä toimintaa. Poikkeuksellisten ruumiiden tuijottaminen on sallittua vain tietyissä konteksteissa. (Garland-Thomson 2009, 3–6.) Garland-Thomsonin (2005, 31) mukaan vammaisten ihmisten tuijottaminen on kielletyin tuijottamisen muoto. Samaan aikaan tuijotusten kohtaaminen on osa vammaisuuden kokemusta, ja tuijottaminen on tyypillisin tapa, jolla vammaisuus kohdataan (Garland-Thomson 2005, 31).

Tuijottamisen analyysi tuo esiin jaettuja piirteitä, joita päällepäin näkyvällä vammaisuudella ja lihavuudella on ruumiillisena ja sosiaalisena kokemuksena. Lihava ruumiillisuus herättää samankaltaista yllättyneisyyttä, uteliaisuutta sekä voimakasta ja monitasoista tunnelatausta kuin vammaisuus. Charlotte Cooper (1997, 38) huomauttaa, että vaikka vammaiset ja lihavat ihmiset kohtaavat samoja ja samankaltaisia sorron muotoja, on ryhmiin kohdistuvissa tunnelatauksissa ja reaktioissa eroja. Vammaisuus nähdään sattumanvaraisena tragediana, joka on henkilön itsensä kontrolloimattomissa. Vammaisiin ihmisiin kohdistuu siksi sääliä sekä alentuvaa ja holhoavaa käytöstä, kun itse aiheutetuksi tulkittu lihavuus kohdataan vihamielisyydellä. (Cooper 1997, 38.) Lihavan ihmisen tuijottaminen voidaan merkityksellistää kohtuulliseksi rangaistuksena ruuminormien tahallista rikkomisesta. Se nivoutuu osaksi diskurssia, jossa lihaviin ihmisten huono kohtelu kannustaa heitä toimimaan oikein – muokkaamaan ruumiinsa sosiaalisesti hyväksyttäväksi laihduttamalla.

Tosi-tv-ohjelmien suosion ajatellaan perustuvan ainakin osittain ihmisten tarpeeseen tuijottaa tai tirkistellä (esim. Dennett 1997, 321). Tutkimukseni kannalta onkin merkityksellistä pohtia, millainen rooli halulla tuijottaa epänormatiivisia kehoja on siinä, että musiikkirealityt nostavat esiin myös television ja populaarimusiikin ulkonäkönormeista poikkeavia esiintyjiä. Epänormatiivisen näköiset henkilöt voivat olla yllättäviä onnistujia, kuten aineistoni laulajat, tai ihmisiä, joiden epänormatiivinen ruumiillisuus yhdistettynä musiikillisen suorituskyvyn puutteeseen tekee heistä koomisia hahmoja. Erityisesti näiden esiintyjien kohdalla voidaan kysyä, onko heidän tarkoituksensa ohjelmissa ensisijaisesti antaa mahdollisuus luvalliseen toiseuden tuijottamiseen ilman sosiaalisia sanktioita. Tuijottamiseen liittyy mielihyvää, jonka tavoittelemisen sallitussa kontekstissa voi olla houkuttelevaa (ks. Garland-Thomson 2009, 5, 79).

#### *2.4. Uusmaterialistinen ajattelu ja affektiivisuus musiikkiesityksen analyysissä*

Tässä alaluvussa määrittelen affektin ja affektiivisen kutsun käsitteitä ja niiden sovellettavuutta aineistoni tutkimiseen. Esittelen myös uusmaterialistista viitekehystä ja sitä, miten se ohjaa ruumiillisuuden, laulamisen ja lauluäänien analyysia tapausesimerkeissäni. Lopuksi kerron tapaus-tutkimuksissa käyttämästäni analyysitavasta.

#### 2.4.1. Affektiivisuus, ruumiillisuus ja musiikkiesitys

Affektin käsitteelle on useita määritelmiä ja sitä sovelletaan monenlaisissa tutkimusparadigmoissa. Yksinkertaisimmillaan affekti voidaan ymmärtää ruumiillisina tuntemuksina ja intensiteetteinä, jotka liikkuvat ruumiiden ja materian keskuudessa (Paasonen 2011, 22). Tutkimuksessani hyödynnän affektikäsitystä, joka perustuu Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin prosessuaaliseen filosofiaan. Deleuzen ja Guattarin ajattelussa affekti viittaa kohtaamisissa syntyviin vuorovaikutuksiin, jotka muokkaavat kohtaamisen osapuolten olemisen kokemusta, sekä niihin olemisen tilan ja toimintakyvyn muutoksiin, jotka kohtaamisista aiheutuvat. Affektiiviset kohtaamiset muuttavat ihmisen kykyä samastua, toimia, kokea ja tuntea. Ne ovat mahdollisia ihmisten kesken mutta myös ihmisen ja monenlaisten ei-inhimillisten ilmiöiden, myös musiikillisen äänen, kohtaamisissa. Musiikillinen toiminta on mahdollista ymmärtää affektiivisten suhteiden verkkona, joiden käytännöt ja ominaisuudet vaikuttavat siihen osallistuviin ruumiisiin ja niiden toimintakykyyn monin tavoin. (Moisala, Leppänen, Tiainen & Väättäinen 2017, 12–13.)

Hyödynnän affektiivisuuden tarkastelussa myös filosofi Sara Ahmedin (2014) tunteiden teoretisointeja, jotka ovat olleet erittäin vaikutusvaltaisia tunteisiin ja affekteihin keskittyvässä tutkimuksessa. Ahmed ei tee eroa tunteen ja affektin käsitteen välille, vaan käyttää termejä rinnakkain. Teoksessaan *The Cultural Politics of Emotion* (2014, 5–6) hän esittää, että tunteita ei tulisi ymmärtää ilmiöinä, jotka ovat sisäsyntyisiä niiden kokijalle tai tunteiden kohteen ominaisuuksien aiheuttamia. Sen sijaan henkilön tunteet tiettyä ihmistä, asiaa tai ilmiötä kohtaan rakentuvat kontaktissa, perustuen siihen, millaisia vaikutuksia kokija ajattelee tunteen kohteella olevan häneen itseensä. Ruumiilliset tuntemukset ja kognitiivisesti jäsennetyt tunteet eivät näin ole erotettavissa toisistaan, sillä ruumiilliset reaktiot asioihin ja ihmisiin syntyvät vuorovaikutuksessa kulttuurin kanssa. (Ahmed 2014, 7–8.)

Ahmedin ajattelussa keskeistä on käsitys siitä, että tunteilla on keskeinen rooli erojen ja hierarkioiden rakentumisessa. Hänen mukaansa määrittelemme itsemme pitkälti sen mukaan, miten suhtaudumme muihin ihmisiin, keiden kanssa haluamme lähentyä ja keihin luoda etäisyyttä. Nämä ovat prosesseja, joissa tunteet syntyvät ja joita tunteet ohjaavat. Näin ollen tunteet ovat merkityksellisiä sen kannalta, keitä koemme olevamme, keihin haluamme ja emme halua kuulua ja miten toimimme. (Ahmed 2014, 3–4.) Oman aineistoni kohdalla pidän keskeisenä havainnoida sitä, millaisia affektiivisia ulos sulkemisen ja sisään kutsumisen prosesseja tosi-tv-

ohjelmissa esiintyy. Ahmedin (2014, 1–2) havainnot siitä, miten affektiivisilla retoriikoilla rakennetaan ”meitä” ja ”toisia” ovat sovellettavissa siihen, miten lihaviin laulajien ruumiiden toiseutta ja samastuttavuutta säädellään televisio-ohjelmissa erilaisilla audiovisuaalisilla ja kerronnallisilla keinoilla.

Affektiivisuus on tosi-tv:n tarkastelemiseen sikäli ilmeinen teoreettinen viitekehys, että tosi-tv pyrkii usein esittämään ja herättämään voimakkaita tunteita kovakouraisilla audiovisuaalisilla ja kerronnallisilla keinoilla (ks. Skeggs & Wood 2012). Koska katsojan emotionaalinen ohjailu on monesti ilmeistä kerrottavien tarinoiden ja kerrontatavan osalta, pidetään ohjelmia tyypillisesti karkeina tai halpoina tunnekokemuksina verrattuna korkeakulttuuriin tai hienostuneemmiksi ymmärrettyihin mediatuotteisiin. Analysoimieni tosi-tv-ohjelmien herättämät tunteet ja vaikuttumiset voivat kuitenkin olla todellisia, konkreettisia ja merkityksellisiä siinä missä minkä tahansa taidekokemuksen.

Käsittelen tosi-tv:tä ruumiillisena genrenä (engl. *body genre*), joka rinnastuu esimerkiksi komediaan, melodraamaan, väkivaltaiseen kauhuun ja pornoon siinä, miten se pyrkii herättämään katsojassaan tiettyjä ruumiillisia reaktioita (Paasonen 2011, 13). Elokuvatutkija Richard Dyerin mukaan näiden genrejen ruumiillisuus on syy niiden matalaan kulttuuriseen statukseen. Niiden potentiaali vaikuttaa katsojan ruumiiseen tavoilla, joita katsoja ei täysin hallitse, tekee niistä yhtä aikaa houkuttelevia ja torjuttavia, sillä ne muistuttavat kuvamateriaalin voimasta ja valasta suhteessa katsojaansa. (Paasonen 2011, 13.) Siinä missä muut ruumiilliset genret tavoittelevat pitkälti genren mukaan määrittyvää reaktiota – komedia naurua, melodraama kyynelitä, porno seksuaalista kiihottumista – on tosi-tv:n affektiivinen kirjo laaja, ja ruumiillisen liikuttavuuden tehokkuus rakentuu usein affektiivisen latauksen nopeiden muutosten varaan.

Analysoimissani esimerkeissä on selkeästi havaittavissa, miten katsoja-kuulijan on mahdollista olla tietoinen genren tarkoitushakuisuudesta ja silti vaikuttua ruumiillisesti ja emotionaalisesti ohjelmista ja esityksistä. Räikeimmillään ohjelmien affektiivinen vaikuttavuus tulee ilmi siinä, miten väkivaltaiselta ruumiillisuudeltaan epänormatiivisten televisioesiintyjien kohtelu voi tuntua, ja miten voimakkaasti se aktivoi lihavuuskuvastoihin tyypillisesti yhdistettäviä pelon ja häpeän tunteita. On kuitenkin tärkeää huomioida myös se, miten ohjelmien musiikkiesitykset voivat olla yhtä aikaa räikeästi sentimentaalisuutta tavoittelevia ja katsoja-kuulijalle henkilökohtaisella tasolla koskettavia. Affektin käsitteen avulla pyrin tavoittamaan sitä, miten, miksi

ja millä ehdoilla nämä kosketukset ja liikutukset muodostuvat. Esiintyjän, tämän äänen ja katsoja-kuulijan välillä kehittyvät mielihyvän ja liikuttumisen kokemukset voivat avata väyliä ymmärtää lihavan esiintyjäruumiin ja katsoja-kuulijaruumiin kohtaamisen mahdollisuuksia uusilla tavoilla.

Kyrölä (2014, 4) kirjoittaa mediakuvastojen esittävän katsojalle affektiivisia kutsuja; kehotuksia reagoida tiettyihin kuviin tietyillä tavoilla. Kutsut voivat olla suorasanaisia, kuten kehotukset laihduttaa, mutta useammin ne ilmenevät hienovaraisempana audiovisuaalisin ja narratiivisin keinoin toteutettavana ohjauksena. Sanattomat tai epäsuorat affektiiviset kutsut voivat herättää katsoja-kuulijassa luonnollisina ja tahattomina käsitettäviä reaktioita ja ruumiillisia kokemuksia, vaikka kyse on audiovisuaalisessa kulttuurissa tapahtuvasta koulutuksesta tietynlaisiin affektiivisiin vastauksiin. Affekteja ei tule nähdä kiinteänä osana tiettyä objektia tai tiettyä kuvaa vaan suhteisesti ja tilanteisesti muotoutuvina. Kyrölän mukaan affektiivisia kutsuja on mahdollista tunnistaa, vaikka oma reaktio ei muotoutuisikaan sellaiseksi kuin mihin kutsu ohjaa. (Kyrölä 2014, 4–5.)

#### *2.4.2. Uusmaterialistinen ajattelu lauluesityksen tutkimuksessa*

Tarkastelen lauluääntä materiaalisena ilmiönä, jonka tuottaa aina tietynlainen ruumis tietyssä kontekstissa. Ihmisääni on ruumiillisuuden ilmaisu – ruumiiden välillä koettava ilmiö, joka välittää jotakin ruumiin sisäisyydestä (ks. Neumark 2010). Ääntä havaitaan moniaistisesti, ja se koskettaa kuulijaansa hyvin konkreettisilla tavoilla. Vaikka lauluääntä olisi mahdollista tarkastella huomioimatta sitä tuottavien ruumiiden visuaalista läsnäoloa, on laulajan ulkonäkö audiovisuaalisen median tapauksessa keskeisessä asemassa siinä, miten hänen äänensä koetaan ja tulkitaan. Pyrin uusmaterialistisen viitekehyksen avulla tavoittamaan sitä, miten lauluäänen ominaisuudet ja sen välittämät ruumiilliset intensiteetit ja tunnetilat vaikuttavat kuulijaan materiaalisella tasolla.

Uusmaterialistinen ajattelu on laaja teoreettinen viitekehys, jonka keskeinen pyrkimys on tarkastella ihmisiä osana materiaalista todellisuutta. Tietoisuutta ja maailmassa olemisen kokemusta ei voida tarkastella erillään materiasta, sillä koemme todellisuuden materiasta muodostuvina olentoina. Olemassaolomme edellyttää monenlaista vuorovaikutusta erilaisen materian kanssa ruumiimme mikrobeista aina sosioekonomisia rakenteita tuottaviin materiaaliin

resursseihin asti. Näin ollen myös tyypillisesti immateriaalisina ymmärrettävät ilmiöt, kuten kognitio, kieli, mielikuvitus ja tunne, ovat aina materiaalisuuteen juurtuneita ilmiöitä. (Coole & Frost 2010, 1–2.) Musiikintutkimuksen piirissä (uus)materialistista ajattelua edustavat tutkimussuuntaukset, jotka ymmärtävät musiikin ilmiönä, joka syntyy soivissa käytännöissä, ruumiillisen toiminnan ja materiaalisten olosuhteiden tuottamana. Musiikkia ei täten ole mahdollista analysoida kattavasti, jos sitä tarkastellaan irrallaan materiaalisista prosesseista, joissa soiva ääni tuotetaan. (Ks. esim. Cusick 1994.)

Uusmaterialistiselle ajattelulle keskeistä on ymmärtää materia aktiivisena ja jatkuvasti muuttavana. Itseriittoisten, toisistaan erillisten subjektien ja objektien vuorovaikutuksen tarkasteluun sijaan uusmaterialismi käsittää inhimillisen ja ei-inhimillisen toimijuuden positiona, joka jatkuvasti muotoutuu suhteissa sitä ympäröivään ja läpäisevään materiaan. (Coole & Frost 2010, 10.) Ihmisääni on ilmeinen esimerkki siitä, miten ruumiit rakentuvat, muotoutuvat ja muuttuvat suhteessa toisiinsa ja ympäristöönsä, sillä ääni on ilmiönä ruumiiden rajoja rikkova ja rajojen olemassaoloa kyseenalaistava. Ääni samanaikaisesti tuotetaan ja vastaanotetaan. Se välittää ääntä tuottavan ruumiin sisäisiä tiloja ja kokemuksia vaikuttamalla sitä kuulevien ruumiiden materiaalisuuteen. (Neumark 2010, xix.) Ääni-ilmiö rakentuu monenlaisten materiaalisten tekijöiden – muun muassa sitä tuottavan ruumiin, tapahtumapaikan akustisten olosuhteiden ja käytettävien teknologioiden – yhteisvaikutuksessa, ja se on luonteeltaan prosessuaalinen; talentamaton ääni on olemassa vain niin kauan kuin sitä aktiivisesti tuotetaan (Tiainen 2013, 390). Näin ollen uusmaterialismi tarjoaa väyliä monien (laulu)äänelle tunnusomaisten ulottuvuuksien tarkastelemiseen.

Analyysiesimerkkieni kannalta pidän olennaisena huomioida lauluääntä tuottavien ja vastaanottavien ruumiiden materiaaliset ulottuvuudet. Lauluäänellä on voimakas kapasiteetti kyseenalaistaa ruumiillisten yksilöiden erillisyyttä. Ääni koskettaa ja liikuttaa kuulijaansa konkreettisesti, materiaalisilla tasoilla, mikä tuo äänen vastaanottajan hyvin intiimiin kontaktiin sen tuottajan kanssa. Mediassa epänormatiivisten esiintyjäruumiiden ja katsojan välille pyritään tyypillisesti luomaan hierarkkinen etäisyys, jossa katsoja voi arvostella esiintyjää vapaasti (ks. esim. Kyrölä 2014, 2). Lauluäänen kautta toiseuttavaa asetelmaa voidaan purkaa esiintyjän ja kuulijan kohdatessa materiaalisella ja affektiivisellä tasolla, eikä ainoastaan kulttuurisesti rakentuvien representaatioiden ja oletusten kautta.



Lauluääni on aina kulttuurin läpäisemä ilmiö, eikä sitä voida käsitellä täysin irrallaan siihen liittyvistä sosiokulttuurisista merkityksistä (Tarvainen 2018, 93). Kulttuuri- ja kontekstisidonnaiset normit informoivat sitä, millaiset äänen tuottamisen tavat ovat suotavia, millainen ääni käsitetään laulamisenä ja millaista ääntä on sopivaa tuottaa laulukilpailussa. Vokaaliset normit muokkaavat ja uudelleenjärjestävät laulavien ruumiiden materiaalisia toimintoja ja kapasiteetteja. Tutkimukseni kannalta ei ole mielekästä pyrkiä asettamaan lauluesityksen materiaalisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia vastakkain tai hierarkkiseen järjestykseen vaan tarkastella sitä, miten nämä elementit muodostavat kokemuksia ja merkityksiä yhdessä.

Kriittisen lihavuustutkimuksen ja uusmaterialistisen feminismin suhde sisältää tiettyjä jännitteitä. Uusmaterialistisessa viitekehyksessä on kritisoitu sitä, että feministinen tutkimus keskittyy lihavuuden representaatioihin ja ruuminormeihin unohtaen lihavuuden materiaaliset ja fysiologiset vaikutukset ihmisruumiissa (Kyrölä 2014, 32). Uusmaterialistisiin teorioihin perustuen feministitutkijat, kuten Elspeth Probyn ja Lauren Berlant, ovat kehottaneet tuomaan lihavuuden terveysvaikutukset feministisen lihavuustutkimuksen keskiöön ja kiinnittämään huomiota niihin tapoihin, joilla lihavuus liittyy kärsimykseen ja kuolemaan. Nämä argumentit perustuvat ajatukseen lääketieteellisestä tiedosta objektiivisena totuutena ja sivuuttavat luonnon-tieteiden piirissä tuotettuun tietoon liittyvät kulttuuriset ulottuvuudet. Tieteellisen tiedon tuottamiseen ja sen totuusarvon määrittämiseen liittyy monenlaisia affektiivisiä ja materiaalisia prosesseja, jotka on olennaista huomioida lihavuusrepresentaatioita ja lihavuudesta käytäviä keskusteluja tarkasteltaessa. (Kyrölä 2014, 32–33.)

Lähestyn lihavuutta ruumiin materiaalisena todellisuutena, johon liitetään monenlaisia kulttuurisia merkityksiä. Lihavuusdiskursseille tyypillistä on myös käsitellä lihavuutta subjektista erillisenä, ylimääräisenä materiaana, joka ei ole osa henkilön minuutta (ks. Cooper 1997, 35). Uusmaterialismin hengessä pyrin haastamaan tätä ajattelua ja käsittelemään lihavuutta arvoneutraalina ruumiillisena kokemuksena, johon sosiokulttuuriset tekijät vaikuttavat mutta jota ne eivät täysin määritä. Haluan hahmottaa lihavuuden materiaalisuutta muuten kuin terveysdiskurssin kautta. Lihavuuden kokemus syntyy monilta osin suhteessa muiden ihmisten ruumiisiin. Käsitteys omasta ruumista suurena tai pienenä edellyttää vertailua muihin ruumiisiin, ja käsitys lihavuudesta liiallisuutena muodostuu kohtaamisissa muiden ihmisten, rakennettujen ympäristöjen ja kulttuuristen normien kanssa. Uusmaterialismin teoretisoinnit todellisuuden

suhteisesta rakentumisesta voivat olla avuksi lihavuuden hahmottamisessa sekä henkilökohtaisena että suhteisesti muotoutuvana ruumiillisena kokemuksena.

## *2.5. Analyysimenetelmä ja tutkijan positio*

Käytän analyysitapaa, jota ohjaa uusmaterialistisen ajattelun mukaisesti käsitys äänestä ja ääntä tuottavista ruumiista sekä perustavanlaatuisesti materiaalisina että kulttuurisina ilmiöinä. Pyrin tarkastelemaan yhdessä, miten ääni tuotetaan ja koetaan ruumiillisesti ja millaisia sosiokulttuurisia merkityksiä ääneen ja sitä tuottavaan ruumiillisuuteen liitetään tosi-tv-ohjelmissa. Keskityn havainnoimaan affektiivisuutta siinä, miten ohjelmissa esiintyvät laulajat ja heidän esityksensä kehystetään kerronnallisilla ja ohjauksellisilla valinnoilla, miten kilpailujen tuomarien ja studioyleisöjen tunneilmaisu vaikuttaa televisiokatsojan kokemukseen, sekä millä tavoilla musiikkiesitykset liikuttavat ja koskettavat katsoja-kuulijaa. Pyrin huomaamaan ohjelmien esittämiä affektiivisia kutsuja ja pohdin, miten ja miksi ne muodostuvat. Hyödynnän lihavien naislaulajuuden esitystapojen erittelyssä kriittistä lihavuustutkimusta sekä Garland-Thomsonin visuaalisuuden retoriikkoja soveltaen niitä audiovisuaaliseen aineistoon.

Koska tutkimukseni perustuu pitkälti ruumiillisten kokemusten ja impulssien analysoimiseen, on analyysini kannalta keskeistä olla tietoinen siitä, miten oma ruumiillisuuteni ja taustani vaikuttavat aineistoni kohtaamiseen. Tosi-tv-ohjelmat puhuttelevat kerronnallisilla ja audiovisuaalisilla keinoillaan jonkinlaista oletettua katsojaa, jota ei kuitenkaan sellaisenaan ole olemassa – jokainen katsoja kohtaa sisällön omasta ruumiillisuudestaan ja kulttuurisesta kontekstistaan käsin. Käyttämäni laajan teoriapohjan yhteydessä omien kokemusteni kattava kuvaileminen ja erittely osana analyysia ei ole mahdollista, mutta se toimii väistämättömänä lähtökohtana tekemilleni affektiivisille tulkinnoille. Laulajana ja lihavana naisena olen taipuvainen samastumaan aineistoni laulajiin ja kokemaan voimakasta empatiaa heitä kohtaan. Tulkintani laulajien kokemuksista, reaktioista ja motiiveista perustuvat omiin kokemuksiini ja käsityksiini lihavasta naislaulajuudesta, eivätkä välttämättä tavoita analysoimieni laulajien omaa kokemusmaailmaa.

Lauluesityksiä analysoidessani hyödynnän omaa taustaani laulajana ja musiikkipedagogina. Tulkintani siitä, millaisia ruumiillisia toimintoja ja kokemuksia tietynlaisen lauluäänen tuottamiseen liittyy, perustuvat pitkälti laulamisesta kerryttämäni käytännön asiantuntemukseen.

Laulutekniikkaan- ja pedagogiikkaan perustuvan analyysitavan ohella tapani kuunnella ja tunnistella aineistoa on vaikuttanut Anne Tarvaisen (2012, 204–205) empaattisen kuuntelun menetelmästä. Empaattisella kuuntelulla Tarvainen viittaa lauluäänen moniaistiseen keholliseen kokemiseen ja tämän kokemuksen analysoimiseen. Äänen tuottamisen fysiologisten prosessien sijaan empaattinen kuuntelu havainnoi sitä, millaisia liikahtuksia ja kokemuksia lauluääni kuulijassa herättää ja mitä niiden tulkitaan kertovan laulajan kehollisesta tilasta. Tarvaisen menetelmä toimii analyyseissani inspiraationa ja peilipintana, enkä tässä työssä sovello sitä syvemmällä metodologisella tasolla.

### 3. Musiikkireality-genren ja tutkimusaineiston esittely

Tässä luvussa tarkastelen analyysini kannalta olennaisia musiikkireality-genren ominaisuuksia ja konventioita, ja esittelen tutkimusaineistoni. Kerron aluksi, miten olen valikoinut ja käsitellyt tutkimusaineistoani. Sen jälkeen esittelen tosi-tv:n ja musiikkireality-genren ominaispiirteitä ja *Got Talent* -formaattia, josta analyysiesimerkkini ovat peräisin. Lopuksi tarkastelen tuomariston ja tuomaroinnin roolia aineistossani analyysissä hyödyntämieni teoreettisten viitekehysten avulla.

#### 3.1. Tutkimusaineisto

Analysoimani aineisto koostuu Susan Boylen esiintymisistä *Britain's Got Talentin* kolmannella kaudella, joka esitettiin televisiossa keväällä 2009, sekä Yoli Mayorin esityksistä *America's Got Talentin* 12. kaudelta, joka esitettiin kesällä 2017. Tarkasteltavat esiintyjät valikoituivat pitkälti aineiston määrän ja saatavuuden perusteella. Boylea varhaisempien musiikkireality-esiintyjien, esimerkiksi vuoden 2004 *Australian Idolin* voittaneen Casey Donovanin, esityksistä on niukasti kuvan- ja äänenlaadultaan riittävän tarkkaa materiaalia saatavilla. Monet sittemmin musiikkirealityihin osallistuneista lihavista naisista ovat esiintyneet omilla tuotantokausillaan vain kerran tai kaksi ennen karsiutumistaan. Britannian *X Factorissa* vuosina 2017 ja 2018 kilpailut Scarlett Lee lauloi tuotantokausillaan yhteensä lähemmäs 20 esitystä muodostaen tutkielman laajuuden kannalta liian suuren aineiston. Boylen kolme ja Mayorin neljä kilpailuesitystä tarjoavat aineiston, jonka riittävän syvälinen käsittely on mahdollista ja joiden vertailu keskenään on mielekästä.

Hain aineistoa huomioiden kaikki ylikansalliset kykykilpailuformaatit, joiden piirissä toteutetaan lauluesityksiä. Läpikäymäni esimerkit kattoivat sekä yksinomaan laulajille suunnattuja ohjelmia, kuten *Idol*-formaatti ja *X Factor*, että *Got Talentin* kaltaisia kilpailuja, joissa laulaminen on vain yksi mahdollinen esitettävä kyky. Molempien analyysiesimerkkieni sijoittuminen *Got Talent* -formaatin kontekstiin on sattumaa. Vaikka *Got Talent* ei ole pelkästään musiikkireality, muodostavat laulajat jokaisella tuotantokaudella merkittävän osan kilpailijoista. He myös pärjäävät ohjelmissa hyvin: *Britain's Got Talentin* 13 tuotantokauden voittajista kolme on laulajia, ja *America's Got Talentin* 14 kauden voittajista laulajia on peräti seitsemän.

Ensisijainen aineistoni koostuu Susan Boylen ja Yoli Mayorin esityksistä sekä niitä ympäröivästä kyseistä esiintyjää koskevasta materiaalista. Tarkastelen lauluesitysten lisäksi esiintymisiä edeltäviä inserttejä, esiintymistilassa tapahtuvia haastatteluja ja keskusteluja sekä esitysten jälkeen käytäviä palautekeskusteluja ja haastatteluja. Insertillä tarkoitan musiikkireality-jakson osioita, joihin on koottu katkelmia studiossa tehdyistä haastatteluista, kuvista kilpailijoista studion ja esiintymistilan ulkopuolisissa tiloissa sekä toisinaan kilpailijoiden läheisten tai tuomarien kommenteista. Lavahaastattelulla viitataan tilanteisiin, joissa kilpailija on juontajan tai tuomarien haastateltavana esiintymislavalla studioyleisön edessä ennen lauluesitystä tai sen jälkeen. Tyypillinen tarkastelemani musiikkireality-katkelma alkaa insertillä, jossa kilpailija kertoo itsestään ja antaa esityksen tulkinnan kannalta merkityksellistä taustatietoa esityksen valmistelusta ja omasta suhtautumisestaan siihen ja koko kilpailuun. Sen jälkeen juontajat haastattelevat kilpailijaa esiintymistilan kulisissa tai lavalla, ja usein myös tuomarit käyvät lyhyen keskustelun kilpailijan kanssa ennen tämän esitystä. Kunkin kilpailijan lauluesitys on kokonaisuus, joka sisältää laulamisen ja laulajan kuvaamisen eri kulmista ja etäisyyksiltä, sekä kuvia yleisön ja tuomarien reaktioista ja joissain tapauksissa tuomarien kommentteja. Esityksen jälkeen esiintyjä kuuntelee lavalla tuomarien palautteet, ja toisinaan juontaja haastattelee häntä lyhyesti.

*America's Got Talentin* 12. kausi on saatavilla joillakin suoratoistosivustoilla, joten minulla oli mahdollisuus katsoa Yoli Mayorin esityksiä sisältävät jaksot kokonaisuudessaan. Lisäksi katsoin joitakin muita kauden jaksoja saadakseni käsitystä siitä, millaiset toimintatavat toistuvat jaksosta toiseen. *Britain's Got Talentin* 3. kautta ei sen sijaan ole saatavilla kokonaisuudessaan mistään, joten Susan Boylen esitykset olen katsonut yksittäisinä tallenteina videopalvelu YouTubesta. Saadakseni Boylen esityksille kontekstia katsoin samanlaisia katkelmia myös joistakin muista saman tuotantokauden esiintyjistä. Analyysini keskittyy Mayorin ja Boylen esityksiin, joita tutkin suhteessa lihavän naiseuden ja naislaulajuuden esittämisen konventioihin, joten en tee vertailevaa analyysia heidän ja heidän tuotantokausiensa muiden kilpailijoiden välillä. Katsomalla tuotantokausien muuta materiaalia sain kuitenkin olennaista tietoa siitä, mitkä asiat analyysiesimerkeissäni kuuluvat formaatin yleiseen toimintalogiikkaan ja mitkä ovat esimerkeilleni erityisiä piirteitä.

Valaisevana vertailukohtana toimi erityisesti Boylen kilpailukauden finaaliin asti edennyt iäkäs mieslaulaja John Neill, joka kilpaili ohjelmassa lauluduona lapsenlapsensa Sallie Laxin kanssa.

John Neill rinnastuu Boyleen musiikkirealityn kontekstissa epänormatiivisen ikänsä ja huomattavasti Boyleakin arkisemman ulkoasunsa puolesta, mutta Neillin tapauksessa näitä seikkoja ei mainita tai muuten korosteta. Sen sijaan inserteissä tuodaan esiin Neillin taustaa ammattitaitoisena laulajana ja tämän tavoitteellista suhtautumista esiintymiseen. (*BGT* 6/3.) Neillin esitysten tarkasteleminen vahvistaa käsitystä sukupuolen vaikuttavuudesta siinä, millaisia merkityksiä epänormatiiviseen ruumiillisuuteen kiinnitetään musiikkirealityissa.

Varsinaisten kilpailuesityksiä sisältävien jaksoiden lisäksi sekä *America's Got Talentilla* että *Britain's Got Talentilla* on erillisiä tuloslähetyksiä niissä kilpailuvaiheissa, joissa jatkokon pääsy tai voitto ratkeaa yleisöäännten perusteella. Analyysien tueksi katsoin myös tuloslähetykset, mutta en käytä niitä varsinaisena aineistona.

### 3.2. Tosi-tv:n ominaispiirteitä

Tosi-tv (*Reality TV*) on laajasti käytetty genrenimike, joka pitää sisällään monimuotoisia televisioviihteen muotoja dokumentaarisista, kevyellä kalustolla kuvatuista poliisin, rikostutkinnan tai ensiapuhenkilöstön toimintaa kuvaavista sarjoista raskaasti tuotettuihin ja kaupallisiin kilpailuformaatteihin (Holmes & Jermyn 2004, 2–3). Ensimmäinen ohjelma, jota voidaan pitää tosi-tv:nä – yhdysvaltalainen *Candid Camera*, joka perustuu salakuvattuihin julkisilla paikoilla toteutettaviin käytännön piloihin – on ollut tuotannossa vuodesta 1948 ja jatkuu edelleen (Clissold 2004, 33). Tosi-tv-tuotantojen määrä kasvoi ja niitä käsittelevä yhteiskunnallinen keskustelu lisääntyi merkittävästi 1990–2000-lukujen vaihteessa, jonne ajoittui useiden pitkäikäisten ja globaalisti laajalle levinneiden formaattien, kuten *Idolin*, *Selviytyjien* ja *Big Brotherin*, syntymä (Holmes & Jermyn 2004, 3).

Tosi-tv televisiogenrenä ja kulttuurisena ilmiönä on historiansa varrella herättänyt monenlaisia moraalisia, sosiaalipoliittisia ja taiteellisia huolia. Tosi-tv-ohjelmat ovat fiktiiviseen viihteeseen verrattuna edullisia tuottaa, ja erityisesti kilpailumuotoisiin ohjelmaformaatteihin liittyy tyypillisesti useita kassavirtoja esimerkiksi puhelinäänestysten, tuotesponsorointien ja studioyleisön lipunmyynnin kautta. Täten ohjelmien tuottaminen verrattain suurina määrinä on taloudellisesti mahdollista, ja ne voidaan nähdä halpana täytemateriaalina arvokkaampina pidettyjen televisio-ohjelmien, kuten draaman ja ajankohtaisohjelmien, väleissä. (Skeggs & Wood 2012, 22.) Tosi-

tv:n asema halpana massatuotteena ja siitä johtuva vähäinen kulttuurinen arvo kytkeytyy myös keskusteluihin siitä, keiden tulisi näkyä televisiossa ja keitä varten televisio-ohjelmia tuotetaan. Tosi-tv on nähty televisiota demokratisoivana ilmiönä, jonka myötä kriteerit televisiojulkisuuden saamiselle ovat muuttuneet. Tosi-tv:n määrittelemisen arvottomaksi viihteeksi on osaltaan sosiaalista ja taloudellista luokkajärjestelmää koskeva kannanotto siihen, onko muiden kuin ammattiesiintyjien päästäminen televisioon sopivaa. (Holmes & Jermyn 2004, 8–10.)

Tosi-tv:n suhde todellisuuteen on herättänyt huolta tutkijoiden ja dokumenttielokuvan tekijöiden keskuudessa. Sen tapa esittää valmisteltuja, käsikirjoitettuja tilanteita spontaaneina ja aitoina rikkoo dokumenttigenren vakiintuneita sääntöjä siitä, mikä ymmärretään todellisuuden televisuaalisena esittämisenä. Tosi-tv:n kriitikot uskovat genren rikkovan tekijän ja katsojan välisen luottamuksen, ja vievän uskottavuuden ja sosiaalisen vaikuttamisen mahdollisuudet myös perinteisemmältä dokumenttielokuvalta. (Skeggs & Wood, 2012, 23.) Beverley Skeggs ja Helen Wood (2012, 23–24) kuitenkin huomauttavat, että on harhaanjohtavaa käsitellä dokumentteja autenttisina todellisuuden representaatioina ja keinotekoisena tosi-tv:n vastakohtana – dokumenttien antama todellisuuden kuva on yhtä lailla seurausta niiden tekijöiden valinnoista, eikä siten voi antaa objektiivista kuvausta aiheestaan.

Tosi-tv voidaan täten nähdä osana dokumenttaarisen television genreä, joka ei väitä olevansa objektiivinen tai pyri esittämään todellisuutta ”sellaisenaan”. Pikemminkin se voi muodostaa faktan ja fiktion välisen tilan, joka mahdollistaa omanlaisiaan ymmärryksiä ja keskusteluja siitä, miten todellisuuden ilmiöitä esitetään ja miten niihin reagoidaan. (Skeggs & Wood 2012, 24.) Su Holmes ja Deborah Jermyn (2004, 11–12) esittävät, että tosi-tv:n suosio ja ohjelmien saama mediahuomio kehittävät katsojien kykyä käsittää ohjelmat manipuloituina tulkintoina todellisuudesta tekemällä näkyväksi dokumenttaarisen television konventioita. Tosi-tv:ssä esiintyjiin vaikuttaminen esimerkiksi kysymällä johdattelevia kysymyksiä ja asettamalla heitä provosoiviin tilanteisiin on avoimesti esillä, kun taas perinteisessä dokumenttielokuvassa nämä keinot pyritään häivyttämään.

Kysymys tosi-tv-ohjelmien sisältöjen totuusarvosta ja poliittisesta vaikuttavuudesta tuo esiin kulttuurisia käsityksiä siitä, mitä pidetään todellisena ja poliittisena. Historiallisesti maskuliinisuuteen kytkeytyvä rationaalisuus, objektiivisuus ja julkinen toiminta on nähty arvokkaampana ja poliittisesti vaikuttavampana kuin feminiinisuuden liitettävä emotionaalisuus,

subjektiivisuus ja henkilökohtainen kokemus (Skeggs & Wood 2012, 24–25). Tosi-tv korottaa subjektiiviset kokemukset olennaisimmiksi todellisuuden kuvaajiksi häiriten tätä hierarkiaa. Tosi-tv-ohjelmissa toiminnan herättämä reaktio on tyypillisesti vähintään yhtä tärkeä, usein tärkeämpi, kuin toiminta itse (Skeggs & Wood 2012, 25; Brunsdon 2003, 11). Tärkeysjärjestys tulee ilmi esimerkiksi siinä, miten keskeisessä asemassa paljastuksen hetki on erityisesti muodonmuutoksen narratiiviin (ks. luku 5.2.) perustuvissa tosi-tv-formaateissa. Kulttuurintutkija Charlotte Brunsdon (2003, 10–11) kuvaa ilmaisulla ”lähikuvan muuttuva kielioppi” (engl. *the changing grammar of the close-up*) nykymuotoisen tosi-tv:n tapaa keskittyä kuvaamaan muodonmuutosta kokevien ja todistavien henkilöiden reaktioita läheltä ja tarkasti, sen sijaan että painotus olisi muutoksen ja siihen johtavan toiminnan näyttämisessä. Brunsdonin esimerkissä puutarhanhoito-ohjelman kliimaksissa – hetkessä, jossa uudistetun puutarhan omistajat näkevät muodonmuutoksen lopputuloksen ensimmäistä kertaa – kamera ei kuvaa itse puutarhaa, vaan ihmisten reaktioita siihen (Brunsdon 2003, 11).

Reaktioiden tärkeys tulee vahvasti esiin myös omissa analyysiesimerkeissäni. Musiikkirealityjen merkittävä affektiivinen sisältö ei ole vain esityksissä vaan siinä, miten yleisö ja tuomaristo niihin reagoivat. Esiintyjien ja tuomariston väliset keskustelut ovat ajallisesti suuremmassa roolissa kuin lauluesitykset,<sup>2</sup> ja esitysten aikana televisiolähetyskiin on editoitu kuvia yleisön ja tuomarien ilmeistä ja eleistä. Tosi-tv:ssä kuvia reaktiivisista tunneilmaisista vahvistetaan musiikin ja editoinnin keinoin, ja näin arkinenkin tilanne voidaan korottaa spehtaakkeliksi (Skeggs & Wood 2012, 25).

Dokumenttigenren kontekstissa sensaatiohakuisuutta on pidetty epäpoliittisena esitystapana, joka tarjoaa katsojalle harmitonta emotionaalista draamaa haastamatta tätä pohtimaan esitettävää ilmiötä laajemmin (Skeggs & Wood 2012, 26). Feministisessä tutkimusperinteessä subjektiivinen tunnekokemus on kuitenkin nähty olennaisena tarkastelun kohteena, kun pyritään ymmärtämään sitä, mistä poliittisuus rakentuu (ks. Ahmed 2014, 12). Ajatusta on kehitelty suhteessa melodraamaan ja saippuaopperan genreen, ja se soveltuu luontevasti myös tosi-tv:n kulttuurisen vaikutusvallan ja merkityksen pohtimiseen. Saippuaopera *Dallasia* tutkinut Ien Ang puhuu ”emotionaalisesta realismista” (engl. *emotional realism*): katsojat tunnistavat

---

<sup>2</sup> Susan Boylen ensimmäinen koe-esiintyminen kestää alkuinsertteineen, lavakeskusteluineen ja tuomaripalautteineen seitsemän ja puoli minuuttia, josta Boylen lauluesityksen kesto on kaksi ja puoli minuuttia. Yoli Mayorin kahdeksanminuuttisesta koe-esiintymiskatkelmasta musiikkiesityksen kesto on kaksi minuuttia.



tarinassa kuvattavat tunnelataukset suhteessa omaan elämäänsä ja kokemuksiinsa, vaikka juonen ja olosuhteiden tasolla yhteyttä ei olisi (Skeggs & Wood 2012, 122). Melodraama, kuten myös tosi-tv, on voimakkaan poliittista juuri epäpoliittisuudessaan; se esittää tietyt rakenteelliset ongelmat, kuten rasismien ja seksismin, yksilön tragedioina ja sosiokulttuurisesta kontekstista irrallisina kokemuksina, ja ohjaa käsityksiämme näiden ilmiöiden syistä ja seurauksista. Toisaalta erityisesti tosi-tv voi nostaa julkisesti tarkasteltavaksi monia yleisiä kokemuksia, joita on tyypillisesti pidetty yksityisyyden piiriin kuuluvina, ja kuvata niiden emotionaalista ja materiaalista todellisuutta intiimimmin kuin mihin perinteinen dokumentti pystyisi. (Skeggs & Wood 2012, 26–27.)

Kritiikki, jonka mukaan tosi-tv ei voi tehdä uskottavia poliittisia avauksia koska siitä puuttuu elokuvantekijän valitsema ja rakentama näkökulma, nojaa ajatukseen siitä, että tosi-tv:n liioittelu ja sensaatiohakuisuus toteutuvat väistämättä välitettävän sanoman kustannuksella (Skeggs & Wood 2012, 38). Skeggs ja Wood kuitenkin esittävät, että tosi-tv:tä ei ole mielekasta arvioida sen perusteella, miten hyvin se toteuttaa dokumenttielokuvan konventioita. Tosi-tv ei pyri tekemään laajasti yleistettäviä totuusväitteitä, vaan vaikuttamaan katsojiinsa herättämällä näissä voimakkaita, tiettyyn hetkeen ja tilanteeseen sidottuja tunnereaktioita. Tosi-tv-esiintyjän kyky esittää itsensä tavalla, joka liikuttaa katsojaa ja tarjoaa tälle kokemuksen intiimistä yhteydestä, on muodostunut ruumiillisen ja emotionaalisen työn muodoksi, jolla on rahallista arvoa ja johon liittyy sekä menestyksen että hyväksikäytetyksi tulemisen mahdollisuuksia. Tosi-tv:n yleisö ottaa nämä esitykset vastaan aktiivisesti, reagoiden niihin omista lähtökohdistaan ja arvioiden niiden vaikuttavuutta ja aitouden tuntua. Katsoja siis samanaikaisesti on tietoinen genren laskelemoidusta luonteesta ja vaikuttuu siitä affektiivisella tasolla. (Skeggs & Wood 2012, 38–40.)

Ajatus tosi-tv:stä vähäarvoisena, passivoivana ja epäpoliittisena mediana on tätä taustaa vasten kyseenalainen. Aineistoni kohdalla tulee vahvasti ilmi se, miten tosi-tv-spektaakkelit voiva olla tuskallisen keinotekoisia ja esiintyjien ruumiita ja henkilökohtaisia ominaisuuksia hyväksikäytäviä, ja silti herättää voimakkaita, todellisia tunteita – myös intensiivistä mielihyvää. Kohdistuessaan marginalisoituihin lihaviin naisruumiisiin nämä tunteet ovat väistämättä poliittisia. Ne voivat vahvistaa tai kyseenalaistaa lihaviin ihmisiin kohdistuvia asenteita ja käytäntöjä, muovata kokemusta katsoja-kuulijan omasta ruumiillisuudesta ja tarjota kokemuksen intiimistä läheisyydestä tai samastumisesta sellaisen ruumiin kanssa, joka tavallisesti esitetään välteltävänä

(Kyrölä 2014, 3–5). Juuri tosi-tv:n luonne sensaatiohakuksena ja äärimmäisiä intensiteettejä tavoittavana medianäkökulmasta näin vaikuttavat kokemukset.

Tosi-tv-ohjelmia voidaan tarkastella myös moraalikasvatuksena. Monet ohjelmaformaateista on nähty merkinä moraalin rappiosta, jossa yhteiskunnallisia normeja vastaan rikkomisen palkitaan ja ohjelmien viehätys perustuu osallistujien röyhkeyden kauhisteleminen (Skeggs & Wood 2012, 21–22). Tarkastelemieni musiikkirealityjen ytimessä on kertomus, jossa hyvät teot palkitaan suosiolla ja menestyksellä. Kilpailijoiden esittäminen tavallisina ihmisinä tekee heistä samastuttavia ja kannustettavia päähenkilöitä, jotka saavat palkintonsa noudattamalla nöyrästi ohjelman asettamien asiantuntijoiden ohjeita (ks. Kyrölä 2014, 66–69). Katsojalle tarjoillaan fantasiaa menestyksestä, jonka toteutumisen ehdot sanelee ohjelma. Musiikkirealityt esittävät näin selkeitä poliittisia kannanottoja sen suhteen, kelle menestys kuuluu ja on mahdollista.

### 3.3. *Tosi-tv:n musiikkikilpailut ja Got Talent*

Tosi-tv:n matalaan kulttuuriseen arvoon liittyvät huolet saavat uusia kerroksia, kun formaatin ytimessä on taiteellinen toiminta. Kriitikot ovat nähneet musiikkirealityt kiteytymänä kaikesta, mikä pop-musiikkiteollisuudessa on vastenmielistä: keinotekoisuudesta, kaupallisuudesta ja taiteellisen arvon uhraamisesta massasuosion eteen (Holmes 2004, 148). Musiikkirealityt asetuvat jatkumolle paitsi suhteessa tosi-tv:n genreen, myös populaarimusiikkiohjelmiin, joilla on ollut paikkansa televisiossa 1950-luvulta lähtien. Pyrkimys vedota sekä populaarimusiikkia kulluttavaan nuorisoon että mahdollisimman laajaan tv-katsojien yleisöön on rakentanut ohjelmille maineen konservatiivisina, riskittöminä ja taiteellisesti kunnianhimottomina. (Holmes 2004, 150–151.)

Tosi-tv:n genressä musiikkirealityt voidaan lukea tapahtumatelevision (engl. *event TV*) alagenreen, jolle riskien välttäminen on ominaista (Holmes & Jermyn 2004, 12–15). Holmes ja Jermyn määrittelevät tapahtumatelevision ilmiönä, jossa kanavat hankkivat tuotantoon ulkomailta luotuja ja suosituiksi havaittuja ohjelmaformaatteja, joilla on selkeä rakenne, identiteetti ja visuaalinen ilme. Tapahtumatelevision spehtaakkelinomaiset ohjelmaformatit täyttävät tilaa pitkällä, jopa useita kertoja viikossa esitettävillä lähetyksillä, keräävät runsaasti katsojia ja parhaimmillaan muodostuvat laajasti jaetuiksi katselukokemuksiksi, joista keskusteleminen on tyypillinen

osa esimerkiksi työpaikkojen sosiaalista kanssakäymistä. Tapahtumatelevisio ei istu stereotypiaan halvoista ja tuotantoarvoltaan vähäisistä tosi-tv -ohjelmista, sillä suurten lavaspektaakkeliin järjestäminen ja niiden markkinoiminen on merkittävä taloudellinen satsaus. Kyseessä ei kuitenkaan ole taloudellisesti yhtä suuri riski kuin esimerkiksi televisiodraaman tuottaminen, sillä ohjelmaformaatti on testattu ja todettu toimivaksi jo mahdollisesti useissa maissa ja maanosissa. (Holmes & Jermyn 2004, 12–16.)

Analysoimani *Britain's Got Talent*- ja *America's Got Talent* -ohjelmat ovat tyypillistä tapahtumatelevisiota. Simon Cowellin perustaman tuotantoyhtiö Syco Entertainmentin omistama *Got Talent* on maailmanlaajuinen formaatti, jonka kansallisia versioita on esitetty 69 maassa. Syco Entertainmentin mukaan paikallisten tuotantojen määrä on suurempi kuin millään muulla tosi-tv -formaattilla. (Syco Entertainment 2019.) Suomessa formaattia tuottaa MTV3-kanava nimellä *Talent*. Musiikkirealityt ovat televisioviihteenä erittäin suosittuja ja usein vuoden katsotuimpien ohjelmien listakärjessä (ks. esim. Barton 2013). Omasta aineistostani vuoden 2009 *Britain's Got Talent* oli vuoden katsotuin ohjelmassa Iso-Britanniassa (Douglas 2012), ja vuoden 2017 *America's Got Talent* Yhdysvaltojen yhdeksänneksi katsotuin (Santiago 2017).

Käsittelen Susan Boylen ja Yoli Mayorin esityksiä *Got Talentissa* esimerkkeinä musiikkirealityjen toiminnasta, vaikka *Got Talent* ei tarkkaan ottaen ole musiikkireality: formaatti tuo esiin kaikenlaista esitystaidetta, kuten tanssia, teatteria, komediaa, eläinten koulutusta, soitinmusiikkia ja lavataikuutta. *Got Talent* lainaa paljon sitä edeltäneiltä musiikkikilpailuilta, kuten *Idol*- ja *The X Factor* -formaateilta. Ohjelmien kulku, toimintalogiikka sekä roolijako esiintyjien, yleisön ja tuomariston välillä ovat keskenään hyvin samankaltaisia. Myös laulajille asetettavat odotukset ja tähteyden kriteerit ovat *Got Talentissa* pitkälti samat kuin pelkkiä laulajia sisältävissä kilpailuohjelmissa. Näin ollen pidän perusteltuna analysoida *Got Talentissa* nähtäviä lauluesityksiä osana musiikkirealityn genreä.

Meizelin (2011, 26–34) analyysi *American Idolin* keskeisistä piirteistä tosi-tv-ohjelmana pätee myös *Got Talent* -formaatteihin. Formaattit ovat sekä televisiota television tekemisestä että televisiota pop-tähtien tekemisestä. Televisio-ohjelman tuotantoprosessit, kuten lavasteet, esitysteknologia ja esitysten valmistelussa tehtävä työ, tehdään katsojalle näkyviksi, ja keskustelut siitä, mitä esiintyjien tulee tehdä ja millaisia olla saavuttaakseen tähteyden ovat olennaista sisältöä. Viihdeteollisuuden kaupallisuus on läsnä mainosten, sponsorien ja tuotesijoittelun

kautta. Tuotemainonnan ohella tarkoitus on mainostaa kilpailijoiden mahdollisia ammattilaisuria – kiertueita, albumeja ja muita tuotteita – ennen kuin ne ovat alkaneet. (Meizel 2011, 26–28.) Ohjelmien keskeinen arvo on hämärtää rajaa ammattilaisuuden ja amatööriyden välillä, mikä palvelee narratiivia demokraattisista menestyksen mahdollisuuksista kaikille, jotka ovat valmiita tekemään töitä unelmansa eteen.

Ohjelmien dramaturgiaan liittyy yllätyksellisyys ja kokemus siitä, että mitä tahansa voi tapahtua. Tämä pätee itse esityksiin, mutta myös toimintalogiikkaan – kilpailijoiden jatkoon päästämiseen liittyy monesti mekanismeja, joissa yleisö voi äänestämällä ”pelastaa” jatkoon tuomarien karsiman kilpailijan tai päinvastoin, ja säännöt voivat muuttua yllättäen. Yllätyksellisyyden kanssa tasapainoilee katsojan kokemus omasta vaikutusvallastaan. Musiikkirealityihin sisältyy tyypillisesti yleisöäänestyslementti, jonka vaikutusvallan ajoitus ja määrä vaihtelevat formaattikohtaisesti, toisinaan myös saman formaatin eri tuotantokausien ja kansallisten toteutusten välillä. (Meizel 2011, 28–33.)

Kykyrealityjen (engl. *talent-based reality television*) katsomisesta saatavaa mielihyvää kyselytutkimuksena tutkinut Kristin M. Barton (2013) erottaa ohjelmien katsomiselle kuusi merkittävää motivaatiota: todentuntuisuus, osallistujien kokemuksen myötäeläminen, sosiaalinen hyöty, henkilökohtainen hyöty, tuttujen tv-persoonien katselu sekä vahingonilo. Musiikkirealityjen kritiikeissä painottuu monesti ajatus vahingoniloisesta katsojasta, joka haluaa nähdä omiin mahdollisuuksiinsa epärealistisesti suhtautuvien kilpailijoiden epäonnistuvan. Musiikkirealityjen omat sanalliset ja visuaaliset retoriikat panostavat katsojan haluun samastua kilpailijoihin ja merkityksellistää heidän menestyksensä merkiksi siitä, että unelmien toteuttaminen on mahdollista kaikille. Bartonin (2013, 224) tutkimustulokset viittaavat siihen, että musiikkirealityja katsotaan myös sosiaalisista syistä: tapahtumatelevisiona ne keräävät laajaa huomiota ja suuria yleisöjä tarjoten helpon puheenaiheen muiden kanssa. Esiin nousee myös ohjelmien käyttäminen rentoutumiseen ja yksinäisyyden kokemuksen vähentämiseen (Barton 2013, 224).

Kykyrealityt ovat katsojaluvuissa mitattuna erittäin suosittuja – tutkimusaineistostani *America's Got Talentin* 12. kausi keräsi keskimäärin 15,7 miljoonaa katsojaa jaksoa kohti (Otterson 2017), ja *Britain's Got Talentin* finaalijaksoa katsoi 15 miljoonaa ihmistä (Busfield 2009). Vaikka formaatit pyrkivät ohjaamaan katsojaa kokemaan esitykset tietyllä tavalla,

mahtuu näin laajaan yleisöpohjaan monenlaisia tapoja katsoa ja reagoida. Musiikkirealityn monesti hyvin kaavamaiset narratiivit, esitystavat ja affektiiviset lataukset voivat eri konteksteissa ja eri lähtökohdista käsin katsottuna vaikuttaa katsojiin monilla erilaisilla ja arvaamattomilla tavoilla.

Kilpailijoille *Got Talent* tarjoaa mahdollisuuden saavuttaa nopeaa ja laajaa näkyvyyttä omille taidoille ja esiintyjäpersoonalle. Formaatti on avoin laajalle kirjolle kilpailijoita – esitysten sisältöä ei ole rajattu muuten kuin tiettyjen turvallisuustekijöiden osalta, eikä esiintyjille ole ikärajoja (America's Got Talent 2020a; ITV 2018). *Got Talent* ei ole erityisen tarkka kilpailijoidensa amatööristatuksesta. Siinä missä esimerkiksi *American Idol* edellyttää, ettei kilpailijoilla saa olla kilpailun aikana voimassaolevia ammatillisia sopimuksia muiden musiikkialan toimijoiden kanssa (Meizel 2011, 29), ei *Got Talentissa* ole vastaavia rajoitteita, ja kilpailijoiden on mahdollista olla alansa kokeneita ammattilaisia. Ainoat kilpailijan henkilöön liittyvät vaatimukset koskevat kansalaisuutta tai oleskelulupaa kilpailumaassa, sekä mahdollisia sidonnaisuuksia tuotantoyhtiöön ja sen henkilökuntaan. (America's Got Talent 2020a; ITV 2018.) *Got Talent* mahdollistaa siis teoriassa yleisön kattavan representoimisen *Idol*-formaattia paremmin.

Näkyvyyden, maineen ja kontaktien lisäksi musiikkirealityissa kilpaillaan tavallisesti yhdistelmästä rahaa ja ammatillista tilaisuutta kuten levytyssopimusta tai kiertuetta. *Britain's Got Talentin* kolmannella tuotantokaudella voittaja sai 100 000 puntaa sekä mahdollisuuden esiintyä televisioitavassa hyväntekeväisyystapahtuma *Royal Variety Performances* (Enli 2009, 487). *America's Got Talentin* 12. kaudella rahapalkinto on miljoona dollaria, ja voittaja saa oman show'n Las Vegasissa (Sorren 2019). *Got Talentin* mahdollistama laaja kirjo kilpailuesityksiä tekee sen ammatillisista palkinnoista vähemmän konkreettisia. Siinä missä *American Idolin* ja *X Factorin* voittajille on luvassa levytyssopimus, takaa *Got Talent* voittajalleen yksittäisen esiintymistilaisuuden. Se, miten paljon merkitystä kilpailuun osallistumisella tai sen voittamisella lopulta on kilpailijan uralle, ratkeaa pitkälti siinä, miten huomiota herättävän ja mieleenpainuvan vaikutelman hän pystyy antamaan itsestään kilpailun aikana, ja miten yleisön kiinnostus pystytään pitämään yllä kilpailun päätyttyä.

### 3.4. Musiikkireality-tähteys

Musiikkirealityjen ytimessä on narratiivi olosuhteiltaan ja persoonallisuudeltaan tavallisesta ihmisestä, joka nousee tähdeksi poikkeuksellisen kykynsä ansiosta. Musiikkirealityjen esiintyjät toimivat risteämässä, jossa heiltä odotetaan samanaikaisesti televisiopersonan ja pop-tähden roolien täyttämistä (Holmes 2004, 151). Akateeminen tähteyden analyysi juurtuu vahvasti elokuvatutkimuksen perinteeseen, ja osa tutkijoista on esittänyt, ettei television yhteydessä ylipääntään voida puhua tähteydestä samassa merkityksessä kuin elokuvan tapauksessa: television viehätyks perustuu tuttuuteen, intiimiyteen ja jatkuvaan läsnäoloon katsojien arkielämässä, mikä luo erilaisen suhteen televisioesiintyjiin kuin etäisiin ja saavuttamattomiin elokuvatähtiin (Holmes 2004, 152). Erityisesti 2010-luvulla televisiosarjat ovat kuitenkin kerryttäneet kulttuurista arvoaan siinä määrin, että jyrkkä eronteko speaktaakkelinomaisen elokuvan ja arkisen tv-sarjan välillä ei vastaa todellisuutta (ks. esim. Newman & Levine 2012). Su Holmes (2004, 152) huomauttaa, että televisio sisältää laaja-alaisen kirjon erilaisia esiintyjätyyppejä, joiden teoretoiminen yhtenäisenä joukkona ei ole hedelmällistä. Musiikkirealityjen esiintyjät kulkevat tuttuuden ja ihailevan etäisyyden jatkumoa päästä päähän, pyrkien esityksissä tavoittamaan pop-tähteyden edellyttämää poikkeuksellista lavapersoonaa, ja kulissien takaisissa haastatteluissa ja inserteissä edustamaan lähestyttävää ja samastuttavaa tavallisuutta (Holmes 2004, 152–153).

Musiikkirealityjen esiintyjien hahmokaaret yhdistelevät elokuvatutkija Richard Dyerin esittelemää kahta tähteyden selitysmallia (Holmes 2004, 155). Marxistiseen maailmankuvaan nojautuvan tähteyden teoretoinnin mukaan tähti on tuote, jonka tarkoitus on kerryttää pääomaa edustamalleen kaupalliselle taholle yleisöä manipuloimalla. Toinen tähteysdiskurssi käsittelee tähteyttä seurauksena yksilön lahjakkuudesta ja erityislaatuisuudesta. Tähtipotentiaali on esiintyjissä jo ennen maineeseen nousua, heidän tulee vain saada oikea tilaisuus ja tulla löydettyiksi. Musiikkirealityissa nämä diskurssit kulkevat luontevasti rinnakkain – lahjakkuutta etsitään tavallisten ihmisten joukosta sillä ajatuksella, että tähdet odottelevat tilaisuuttaan päästä esiin, mutta samaan aikaan lahjakkaan esiintyjän matka tuotteistettuun pop-tähteyteen tehdään erittäin näkyväksi. (Holmes 2004, 155.) Prosessin läpinäkyvyydessä on vaihtelua formaattien välillä, mutta muodonmuutosnarratiivi on keskeinen osa draaman kaarta. Susan Boylen koe-esiintymisessä kuvauksella ja leikkauksella korostettava huolitteleman ulkonäkö vaihtuu kilpailun edetessä värjättyihin hiuksiin ja paljettipukuihin. Mayorin tapauksessa tuomaristo kritisoi koe-esiintymisessä hänen liian laitettua ja ikäiselleen sopimatonta tyyliä, ja Mayorin imagon

nuorentamisesta ja ”aidommaksi” tekemisestä tulee hänen koko kisataipaleensa mittainen projekti. Tuomarien tehtävä on tunnistaa ohjelmakauden alkutaipaleella jalostamaton lahjakkuus ja tähtipotentiaali, ja rakentaa pop-tähdet, joiden joukosta yleisö valitsee itseään eniten puhuttelevan.

Osittain keskenään ristiriitaisten tähteyksäesitysten rinnakkaiselo monimutkaistaa ymmärrystä siitä, kenestä on musiikkireality-tähdeksi. Ohjelmat monesti tähteyden demokratisoimisen ideologiaa. Erityisesti näkyvän luokkayhteiskunnan Britanniassa, jonne ensimmäinen analyysesimerkkini sijoittuu, ohjelmat korostavat omaa potentiaaliaan purkaa luokkaerojen vaikutusta siihen, kuka voi tehdä uraa viihdeteollisuudessa. Demokraattisuusdiskurssin yhteensovittaminen sen kanssa, että tähtipersonan rakentaminen tietoisilla valinnoilla näytetään musiikkirealityissa avoimesti, ei kuitenkaan ole ongelmatonta. Kilpailijoiden esiintymistavan, ulkonäön ja ohjelmiston muokkaaminen kauden mittaan vastaamaan sitä, mitä pop-tähdeltä vaaditaan, on olennainen osa formaattien rakennetta. Useimmiten tämä tarkoittaa kilpailijoiden muuttamista vastaamaan paremmin pop-musiikkiteollisuuden keskiluokkaista, valkoista, heteroseksuaalista ja hoikkaa normistoa. (Holmes 2004, 156–158.) Musiikkirealityissa on arvokasta pystyä erottumaan kilpailijoiden massasta, mutta lopputuloksena tulee silti olla tähti, joka nähdään suurelle yleisölle helposti hyväksyttävänä.

Tosi-tv-tähteyteen liittyvä diskurssi kilpailijoista ”tavallisina ihmisinä” rakentaa vaikutelmaa autenttisuudesta. Se myös vahvistaa vaikutelmaa siitä, että tähteyden saavuttaminen on yhtä lailla mahdollista jokaiselle lahjakkaalle ja ahkeralle ihmiselle. Kilpailijoiden tavallisuuden ja kilpailujen tasa-arvoisuuden korostaminen puhuttelee katsojan omia fantasioita suosiosta ja menestyksestä. Musiikkirealityt ohentavat yleisön ja esiintyjyyden välisiä rajoja esittämällä esiintyjät katsojan kaltaisina ihmisinä, joihin on helppo samastua ja joiden menestys saa spekuloidaan, pystyisikö itse samaan. (Holmes 2004, 156–157; Meizel 2011, 30–31.) Kokemus, tai vähintään fantasia, menestyksen saavutettavuudesta ja unelmien toteutumisen mahdollisuudesta on katsojalle kiehtova affektiivinen kutsu.

Holmesin (2004, 156) mukaan musiikkirealityt eivät edes yritä peitellä tähteyksäesityksensä ristiriitaisuutta, vaan se tuodaan selkeästi näkyviin. Loogisesti on toki ristiriitaista esittää samanaikaisesti, että menestys on kenen tahansa saatavilla ja että se vaatii poikkeuksellista sisäsyntyistä lahjakkuutta ja erityisyyttä. Samoin kilpailijoihin kohdistuvat vaatimukset yhtäaikaisesta

autenttisuudesta ja tähdeksi kelpaavasta imagosta vaativat monenlaisia neuvotteluja ja kompromisseja. Esiintyjän näkökulmasta vaikuttaa olevan mahdotonta ennustaa, mitä häneltä tarkalleen edellytetään kilpailumenestyksen saavuttamiseksi. Ristiriitaisuudet rakentavat ohjelmien melodraamaa: keskenään vaikeasti yhteen sovitettavat vaatimukset, toiveet ja fantasiat luovat jännitteitä ja vaihtelua formaattien muuten tarkkaan säänneltyyn ja ennen pitkää ennalta-arvattavaksi muodostuvaan kulkuun. Edes onnistunut koe-esiintyminen ei automaattisesti takaa tähden asemaa, jos esiintyjälle ei muodostu koherenttia taustatarinaa, imagoa ja lavapersoonaa, jotka puhuttelevat tuomaristoa ja yleisöä.

### 3.5. Tuomarointi

Useimpiin kilpailumuotoisiin tosi-tv-formaatteihin kuuluu viihdeteollisuuden asiantuntijoista koostuva tuomaristo. Tuomariston rooli ja muodollisen vaikutusvallan määrä vaihtelee formaattien välillä, mutta esittävien taiteiden kilpailuissa tuomariston asema ja sisäinen roolijako on melko vakiintunut. Tuomaristossa on tyypillisesti mukana sekä musiikkiteollisuuden että musiikin esittämisen ammattilaisia. *Britain's Got Talentin* kolmannella kaudella tuomareina toimivat näyttelijä ja laulaja Amanda Holden, tv-juontaja ja toimittaja Piers Morgan, malli ja näyttelijä Kelly Brook sekä tuottaja Simon Cowell. Kahdeksan vuotta myöhemmin esitetyn *America's Got Talentin* 12. kauden tuomaristossa nähdään jälleen Cowell, sekä näyttelijä Howie Mandel, laulaja Mel B ja malli Heidi Klum.

Analyysiesimerkeissäni tuomariston sisällä on havaittavissa roolijako, joka vaikuttaa perustuvan sukupuoleen. Erityisesti *Britain's Got Talentissa* Morgan ja Cowell suhtautuvat kilpailijoihin pessimistisesti ja kriittisesti, jopa nöyryyttäen. Tuomariston puheenjohtaja Cowell asettuu usein ruumiillistamaan käsityksiä viihdeteollisuuden realiteeteista kommentoiden kilpailijoiden esityksiä, persoonaa ja ulkonäköä kovasanaisesti. Naistuumarit Holden ja Brook ovat ymmärtäväisen kannustajan roolissa ja suhtautuvat kilpailijoihin empaattisemmin. Meizel (2011, 95) tekee saman havainnon *American Idol* -formaatin tuomaristosta; Simon Cowell ja Randy Jackson vitsailevat kilpailijoiden ulkonäöstä ja laulutaidosta, ja Paula Abdul nuhtelee tuomari-kollegojaan.



Roolijako, jossa miehet edustavat viihdeteollisuuden kovaa arvomaailmaa ja naiset tarjoavat sen vastapainoksi emotionaalista hoivaa, on yhteiskunnallisesti konservatiivinen. Televisiokatsoja voi kokea kilpailijoiden julman kohtelun yhtä aikaa tuskallisena ja nautinnollisena, ja miestuomarit tarjoavat katsojalle mahdollisuuden tutkia nöyryyttämiseen liittyvää nautintoa sosiaalisesti hyväksyttävällä tavalla. Naistuuomarit toimivat ohjelman omatuntuna muistuttamassa, että lopulta loukkaavaan käytökseen kuuluu suhtautua paheksuvasti. (Ks. Meizel 2011, 95–96.) Musiikkirealityt voivat näin sekä vedota katsojien vahingoniloon että esiintyä eettisinä toimijoina, joiden ensisijainen tarkoitus on auttaa kilpailijoita toteuttamaan unelmansa. Tuomariston sisällä erimielisyys on mahdollista, ja tuomarit voivat kiistellä keskenään kilpailijoiden kohtalosta ja esitysten ansiokkuudesta. Erimielisyydet noudattavat usein vakiintunutta roolijakoa, jolloin pehmeämmiksi profiloituneet tuomarit pyrkivät päästämään jatkoon esiintyjä, joita ankarammat tuomarit eivät näe riittävän ansiokkaina.

Tuomarien muodollinen vaikutusvalta kilpailun kulussa on kirjoitettu formaatin rakenteeseen. Televisiokatsoja näkee koe-esiintymisistä ne, joissa tuomaristo päättää kilpailijan jatkoon pääsemisestä. Näkemättä jää, miten esimerkiksi *American Idolin* tapauksessa 100 000 esiintyjää karsitaan useamman päivän aikana muutaman sadan kokelaan joukoksi, joka päättyy laulamaan tuomareille (Meizel 2011, 31–32). Myös *Got Talentissa* ensimmäiset karsintakierroksen tekevät ohjelman tuottajat, joilla on näin käytössään paljon katsojalle näkymätöntä valtaa siihen, ketkä pääsevät televisioon asti (America's Got Talent 2020b). Tuomarien vallankäyttö ohjelmassa on avointa, ja katsojilla on myös mahdollisuuksia kritisoida sitä. Kokemus siitä, että kuka tahansa voi voittaa yleisön suosion ja saavuttaa siten unelmansa haurastuu, kun huomioon otetaan tuottajien mahdollisuus tehdä haluamansa päätökset asettumatta yleisön arvostelun kohteeksi.

*Got Talent* -formaattissa tuomareilla on paljon suoraa valtaa kilpailun alussa. Kauden edetessä valta siirtyy yhä enemmän katsojille. *Britain's Got Talentin* kolmas tuotantokausi muodostuu yksinkertaisesta jatkumosta, jossa koe-esiintymisistä edetään semifinaalikierroksille ja niistä finaaliin. *America's Got Talentin* 12. kausi on rakenteeltaan moniosaisempi, sisältäen koe-esiintymisen jälkeen ”Judge Cuts” -kierroksen sekä neljännesfinaalit ennen semifinaaleja ja finaalia. Useissa musiikkirealityissa ensimmäiset koe-esiintymiset suoritetaan niukoissa olosuhteissa, ilman säestystä tai studioyleisöä. *Got Talentissa* televisioitavat esitykset toteutetaan alusta asti lavalla studioyleisön edessä. Alkuvaiheissa – Susan Boylen kohdalla koe-

esiintymisessä sekä Yoli Mayorilla koe-esiintymisessä ja ”Judge Cuts” -kierroksella – esiintyjän tehtävänä on tehdä vaikutus tuomareihin, jotka päättävät esiintyjän jatkosta kilpailussa. Boylen semifinaalikierroksella ja Mayorin neljännesfinaalikierroksella esiintyjän on mahdollista päästä jatkoon yleisöäänestyksen tuloksena tai tuomarien valinnalla. Mayorin kilpailu päättyi yleisöäännten ratkaisemaan semifinaaliin, ja myös finaalissa voittaja ratkaistiin yleisöäänestyksellä. Boylen *Britain’s Got Talent* -kisan voittaja määräytyi niin ikään yleisöäännten perusteella, ja Boyle jäi kilpailussa toiseksi.

Yleisön suhtautuminen kilpailijoihin siinä vaiheessa, kun se pääsee äänestämään heidän jatkostaan kilpailussa, perustuu osaltaan siihen, miten tuomarit reagoivat kilpailijoihin. Tuomarit ovat olennaisessa asemassa siinä, millaisia odotuksia kilpailijoita kohtaan muodostuu. Tuomarit käyvät kilpailijoiden kanssa keskustelua yleisön edessä ennen varsinaisen esityksen alkua, mikä ohjaa studioyleisöä suhtautumaan kilpailijaan tietyllä tavalla. Televisiolähetystä katsovalle yleisölle välittyvät tämän lisäksi tuomarien ja studioyleisön ruumiilliset, tuomarien tapauksessa toisinaan myös sanalliset, reaktiot esitykseen. Esityskokonaisuuksien editoinnissa hyödynnetään Brunsdonin (2003, 10) analysoimaa lähikuvan kielioppia, jossa itse toiminnan tarkan kuvaamisen rinnalla tai jopa sen sijaan kuvataan ohjelmassa esiintyvien ihmisten reaktioita siihen. Televisiokatsojan affektiivinen kokemus esityksestä rakentuu vuorovaikutuksessa tuomariston ja studioyleisön ruumiillisten reaktioiden ja esiintyjän toiminnan kanssa. Tuomarien vaikutusvalta ulottuu näin laajemmalle kuin mitä kilpailun rakenne antaa ymmärtää.

Esityksen jälkeen annettava tuomaripalautte antaa katsojalle virallisen asiantuntijamielipiteen siitä, miten esitys onnistui. Esitysten arvioimisessa valtasuhteet yleisön ja tuomariston välillä eivät kuitenkaan ole staattisia (ks. Meizel 2011, 33). Studioyleisöllä on mahdollisuuksia ilmaista omia mielipiteitään ruumiillisesti – luvussa 5.1. käsittelemässäni esimerkissä yleisö huraa ja taputtaa esitykselle, jonka tuomari Simon Cowell keskeyttää ja nimeää toimimattomaksi. Kun kilpailijoiden jatko alkaa ratketa yleisöäänestyksellä, kannustavat juontajat aktiivisesti televisioyleisöä pohtimaan näkemyksiään suhteessa tuomarien palautteisiin. Yleisön osallisuuden ja vaikutusvallan kokemus on olennainen osa musiikkirealityjen viehätystä, ja joissain formaateissa myös tulonlähde tuotantoyhtiölle. Tällöin provokatiiviset ja yleisön mielipiteitä jakavat tuomarikommentit voivat toimia ohjelman eduksi houkuttelemalla katsojia äänestämään.

Tuomariston ja tuotantokoneiston vallankäyttöä analysoitaessa on tärkeää huomioida musiikkirealityjen yleisön kaksikerroksinen rakenne: kilpailijat ja tuomarit esiintyvät sekä kuvauksissa paikalla olevalle studioyleisölle että televisiokatsojalle, ja näiden kahden ryhmän kokemukset samasta esityksestä voivat erota toisistaan monin tavoin. Useimmissa musiikkireality-formaateissa tuomaristo istuu selin studioyleisöön, jolloin edes lähellä istuva yleisö ei saa heidän ilmeidensä ja eleidensä välittämää informaatiota. Tuomariston affektiivinen vaikutusvalta suhteessa studioyleisöön rajoittuu siis lähinnä sanalliseen vuorovaikutukseen, kun taas televisiokatsoja näkee heidän reaktionsa hyvin läheltä. Studioyleisön reaktioihin voidaan pyrkiä vaikuttamaan esimerkiksi studio-ohjaajan toimesta, mitä ei ole mahdollista havaita televisiolähetyksistä. Vaikka studioyleisöllä on mahdollisuuksia ilmaista tuomaristosta eriäviä mielipiteitä ja olla mukautumatta heille annettuihin ohjeisiin ja impulsseihin, on tuotantoyhtiöllä lopullinen valta siihen, millaisena televisiokatsoja näkee ja kuulee esitystilanteen. Esitysten kerrostunut luonne on tärkeää ottaa huomioon affektiivista vallankäyttöä analysoitaessa; omissa analyyseissani voin tarkastella affektiivisia kutsuja ja vaikutelmia, jotka syntyvät televisioidun esityksen katsojalle, mutta en pysty tavoittamaan sitä, millainen kokemus on voinut olla itse esitystilanteessa.

Tuomarien ja yleisön välisen vallankäytön ohella tarkastelen sitä, miten tuomaristo esittää vallankäyttöä suhteessa esiintyjiin, ja miten yleisö reagoi näihin esityksiin. Tosi-tv:tä koskevan kritiikin ytimessä on usein ajatus siitä, että formaatit ruokkivat katsojien sosiaalisesti sopimattonta tirkistelynhalua nostamalla esiintyjien yksityiset teot, tunteet ja kokemukset julkisen tarkastelun kohteiksi (Skeggs & Wood 2012, 25–26). Musiikkirealityissa yhdistyvät perinteinen esityskonteksti, jossa esiintyjällä on paljon kontrollia omaan lavaesitykseensä, ja tosi-tv-formaateille tyypillinen tapa altistaa esiintyjät yllättäville ja voimakkaita reaktioita herättäville tilanteille yleisön viihdyttämiseksi. Esiintyjät toimivat musiikkirealityissa tuotantoyhtiön kanssa tehtävän sopimuksen alaisina, mikä rajoittaa heidän mahdollisuuksiaan asettaa rajoja sille, millaiseen toimintaan ja kohteluun he haluavat ohjelmassa suostua (Meizel 2011, 95). Lisäksi tilanteissa vaikuttavat kirjoittamattomat sosiaaliset valtdynamiikat – tuomaristo ja tuottajat toimivat musiikkirealityissa asiantuntijarooleissa, joiden auktoriteetin kyseenalaistaminen ei ole järkevää esiintyjän urakehityksen ja imagon kannalta.

Tuomareilla on laajat valtuudet kohdella esiintyjä mielensä mukaan, ja yleisön osallistamisen kannalta se, että tuomarien toiminta on provosoivaa, voi olla toimiva strategia. Aineistossani

kuitenkin näkyy, että myös tuomariston toiminnan osalta *Got Talent* on jatkuvassa liikkeessä sen suhteen, kuinka ilkeitä tuomarien sopii olla ja kenelle. Tylymmätkin tuomarit ovat *Got Talentissa* tavallisesti hyvin ystävällisiä lapsikilpailijoille. Aineistoni perusteella tuomarien käytöksessä on eroja vuoden 2009 *Britain's Got Talentin* ja vuoden 2017 *America's Got Talentin* välillä. *Britain's Got Talentissa* näkyy varhaiselle tosi-tv:lle tyypillinen taipumus kilpailijoiden nöyryyttämiseen tai heille nauramiseen. *America's Got Talent* puolestaan keskittyy korostamaan onnistumisia, ja epäonnistuneita esityksiä käsitellään myötätuntoisemmin. Ero voi liittyä brittiläisen ja yhdysvaltalaisen mediakulttuurin ominaispiirteisiin, mutta on myös mahdollista, että se heijastaa muutosta siinä, miten katsojan halutaan suhtautuvat kilpailijoihin. Tätä teemaa käsittelen tarkemmin luvussa 6.

Esiintyjän, tuomariston ja katsojan väliseen vuorovaikutukseen tulee uusia elementtejä, jos esiintyjän ruumis poikkeaa selkeästi siitä, mikä kyseisessä kontekstissa ymmärretään normaalina. Esiintyisyys ja yleisön eteen asettuminen voi olla ulkonäöltään epänormatiiviselle henkilölle strategia tulla nähdyksi omilla ehdoillaan ja hyötyä huomiosta, jota hänen olemuksensa herättää joka tapauksessa (Straus 2011, 129–130). Kilpailuformaateissa valta ei kuitenkaan ole esiintyjällä, vaan tuomariston ruumiillistamalla tuotantokoneistolla. Garland-Thomsonin (1997, 13) mukaan vammaisen ihmisen vastuulle lankeaa purkaa jännite, joka syntyy muiden ihmisten kohdatessa hänen epänormatiivisen ruumiillisuutensa. Straus (2011, 128–129) esittää, että vammaisen esiintyjä voi eron neutraloinnin sijaan korostaa omaa poikkeuksellisuuttaan ja luoda siitä itselleen brändin. Musiikkirealityjen esiintyjät tasapainoilevat näiden strategioiden välillä – esiintyjän tulee löytää itsensä esittämisen tapa, jossa oma erilaisuus ei vaikuta uhkaavalta tai vieraannuttavalta, mutta voi auttaa erottumaan muista kilpailijoista positiivisesti. Palautteen tasapainoilun onnistumisesta antavat tuomarit.

Lavalla arkielämän sosiaaliset normit eivät päde – tuomarit saavat sanoa lähes mitä tahansa, ja kilpailijan mahdollisuudet vastarintaan ovat hyvin rajalliset. Tavallisesti paheksuttava suora tuijottaminen ja toisen henkilön ulkonäön kommentointi on formaattien kontekstissa normaalia toimintaa. Esiintyjien tehtäväksi jää ottaa vastaan tuomarien reaktiot ja kohdata ne tavalla, jolla he mahdollisesti saavat yleisön puolelleen. Ruumiillisesti epänormatiivisen esiintyjän tulee hallita käytöstä muita tarkemmin vaikuttaakseen miellyttävältä ja samastuttavalta, joten hyväksyttävä reaktio tuomaripalautteeseen on nöyryys ja kiitollisuus. Näiden toimintojen kautta

rakentuu asetelma, jossa kilpailija on alistettu tuomariston valtaan paitsi konkreettisesti tuomariston päättäessä kilpailijan etenemisestä, myös sosiaalisella kontrollilla.

Erityisesti tuomaristojen puheenjohtaja Cowell osoittaa valta-asemaansa aktiivisesti kommentoimalla esiintyjien ulkonäköä, persoonaa ja taitotasoa tylästi, mutta myös suuremmalla kilpailijoiden käskyttämällä ja esityksiä keskeyttämällä. Cowell ei ainoastaan herätä kilpailijoissa tunnereaktioita, vaan saa heidät tekemään yleisön edessä kuten hän käskää. Tyypillinen esimerkki tästä nähdään luvussa 5 analysoimassani Yoli Mayorin koe-esiintymisessä, jossa Cowell kehottaa Mayoria vaihtamaan kappaletta kesken esityksen. Ohjelmaformaatteihin kuuluu usein myös ulkonäköön liittyvä muodonmuutos tai stailaus, jossa tavallisesta ihmisestä tehdään musiikkiteollisuudelle kelpaava tähtiesiintyjä. Tämä edellyttää esiintyjiltä ruumiillisen autonomiansa luovuttamista ainakin osittain ohjelman tuotantokoneiston hallintaan. Huolimatta siitä, että musiikkireality-esitysten rakentamiseen osallistuu itse esiintyjän lisäksi monia toimijoita, on vastuu silti aina esiintyjällä. Jos lopputulos ei miellytä tuomaristoa, paikannetaan ongelma esiintyjään, ei tuotantoon tai tuomarien epäjohtonmukaisiin standardeihin. Nämä puheetavat kuuluvat erityisesti analyysiesimerkissäni luvussa 5.

Kilpailijoihin kohdistuvaa vallankäyttöä esittävät ohjelmissa tuomarien ohella juontajat, jotka haastattelevat kilpailijoita esiintymislavan ulkopuolella ja luovat kilpailijoihin ja kilpailuun liittyviä merkityksiä taustaselostuksissa. Dennett (1996) pitää ”friikkien” ja heitä esittelevän juontajan välille rakennettavia kontrasteja *talk show’n* keskeisenä piirteenä. *Dime museumeissa* yleisö kulki friikkiytetyn esiintyjän luota toisen luo juontajan – tai, kuten heitä tyypillisesti kutsuttiin, luennoitsijan tai professorin – ohjaamana. Juontaja kertoi esiintyjien tarinat ja kuvaili heitä liioitelluin ja sensaatiohakuisin sanankääntein (Dennett 1996, 321). Esiintyjien tehtäväksi jäi olla katseltavana, ei kuunneltavana. Dennettin (1996, 321) mukaan juontajan tulee olla miellyttävän näköinen ja sosiaalisesti sulava niin vierailevien esiintyjien kuin yleisön kanssa. Juontaja on yleisölle helppo ja miellyttävä samastumiskohde, toisin kuin ihmettelevän ja kauhistelelevan etäisyyden päästä tarkasteltavat esiintyjät.

Samankaltaista tarkoitusta toteuttavat musiikkirealityjen juontajat, joiden puheella, toiminnalla ja reaktioilla katsojaa ohjataan suhtautumaan esiintyjiin tietyillä tavoilla ja rakentamaan tietynlaisia odotuksia heitä kohtaan. Dennettin analyysi keskittyy keskusteluohjelmiin, joiden tarkoitus on nostaa esiin ruumiillisuudeltaan, seksuaalisuudeltaan tai elämäntavoiltaan normista

poikkeavia ihmisiä. Tällöin pyrkimys esittää ohjelmassa vierailevat henkilöt katsojasta perustavasti erilaisina toisina on huomattavasti ilmeisempää kuin 2000-luvun musiikkirealityissa. Juontajien ja esiintyjien välille rakentuvat erot ja valtahierarkiat ovat kuitenkin keskeisessä roolissa myös musiikkirealityissa. Tuomarit voivat olla provosoivia ja keskenään erimielisiä, ja kutsua näin myös katsojaa haastamaan mielipiteensä. Juontajat sen sijaan ovat hahmoja, joiden tehtävä on saada katsoja kokemaan olonsa mukavaksi ja luoda positiivista tunnelatausta ohjelmaa kohtaan.

Musiikkirealityn kohdalla juontajat edustavat perinteistä intiimiyteen, tuttuuteen ja jatkuvaan läsnäoloon perustuvaa televisiotähteyttä paremmin kuin kilpailijat (ks. Holmes 2004, 152). Kokemus juontajasta tuttuna, jopa läheisenä ja turvallisenä hahmona, tekee hänestä välineen, jonka kautta katsojan suhtautumiseen kilpailijaa kohtaan voidaan vaikuttaa jopa tehokkaammin kuin tuomarien avoimesti arvioivan roolin kautta. Analyysiesimerkeissäni juontajien rooli affektii-visen vallankäytön välineenä näkyy Susan Boylen kohdalla toiseuttavan etäisyyden luomisena ja Yoli Mayorin tapauksessa positiivisen samastumispinnan rakentamisena suhteessa esiintyjään.

#### 4. Susan Boyle: ulkonäön ja äänen tuotettu ristiriita

Skotlantilainen Susan Boyle (s. 1961) nousi kansainväliseen maineeseen *Britain's Got Talent* -ohjelman (tästä eteenpäin *BGT*) kolmannella kaudella, joka esitettiin brittiläisellä *ITV*-televisiokanavalla huhti-toukokuussa 2009 (IMDb 2020b). Kilpailun ensimmäinen vaihe koostuu ympäri Britanniaa järjestettävistä koe-esiintymistilaisuuksista, joista tuomaristo valitsee jatkoon 40 esiintyjää. Semifinaalilähetyksissä kilpailee kussakin kahdeksan esiintyjää ja jokaisesta semifinaaliryhmästä valitaan yksi tai kaksi esiintyjää finaaliin yleisöäännten ja tuomarin päätösten yhteisvaikutuksella. Finaalilähetyksessä kilpailee kymmenen esiintyjää, ja voittaja ratkeaa yleisöäänestyksellä.

Boylen taival *BGT:ssä* alkaa tuotantokauden ensimmäisestä koe-esiintymisjaksosta ja päättyy finaaliin, jossa Boyle jää toiseksi tanssiryhmä Diversitylle. *BGT* on avoin monenlaisille esityksille ja esiintyjille, mutta kolmannella kaudella kilpailua dominoivat laulajat ja tanssijat. Kymmenen finalistin joukossa on Boylen lisäksi kolme soololaulajaa ja yksi lauluduo, sekä neljä tanssijaa tai tanssiryhmää. *BGT:n* esiin nostamaa laulajatarjontaa leimaa muihin musiikkirealityihin verrattuna formaatin ikärajattomuus. Siinä missä esimerkiksi *Idols* -formaatin ohjelmien ikärajat sisällyttävät kilpailuun tyypillisesti vain noin 15–30-vuotiaat esiintyjät, ovat *BGT:n* kolmannen kauden finaaliin päässeet laulajat 10–17-vuotiaita, lukuun ottamatta Boylea ja lapsenlapsensa kanssa esiintyvää, ohjelman esittämisen aikaan 76-vuotiasta John Neillia. Finalistivalikoiman perusteella voidaan olettaa *BGT:n* pyrkivän erottumaan nostamalla esiin esiintyjä, joiden näkyvyys suurina yleisöjä tavoittelevissa viihdeohjelmissa ei ole ennestään erityisen laajaa.

Susan Boyle herätti katsojissa ja mediassa laajaa huomiota koe-esiintymisestään lähtien. Jaksoa, jossa Boylen koelaulu nähdään, katsoi Britanniassa yli 11 miljoonaa ihmistä (Wilkes 2009). Boylen kohdalla kansainvälisen huomion ja maineen kerryttämisessä internet on ollut vielä televisiota keskeisemmässä roolissa: Boyleen liittyvät videot keräsivät hänen televisiodebyyttinsä aikoihin yli 85 miljoonaa katselukertaa kymmenessä päivässä (Meizel 2011, 29–30). Boylen esiintymisiä ja niiden saamaa laajaa mediahuomiota ovat tutkineet Su Holmes (2010) ja Mark Duffett (2011). Holmes (2010) analysoi Boyleen liittyviä mediatekstejä tähteysmyyttien näkökulmasta, ja havainnoi niiden ilmenemistä siinä, miten media ensin nosti Boylen tähdeksi ylistävällä ja hämmästelevällä sisällöllä, ja mursi sitten luomansa

menestystarinan Boylen hakeuduttua psykiatriseen hoitoon *BGT:n* päättymisen jälkeen. Duffett (2011) puolestaan tarkastelee, miten Boylen ulkonäön ja ruumiillisuuden kuvailu on liitetty mediassa käsityksiin sukupuolesta ja yhteiskuntaluokasta. Boylen ympärille muodostunut intensiivinen mediahuomio vaikuttaa siihen, miten Boylesta ja Boylelle puhutaan ohjelman kontekstissa hänen kahden jälkimmäisen esityksensä yhteydessä. Muun median toiminta muotoutuu näin osaksi ohjelman dramaturgiaa.

Tarkastelen Boylen esityksiä *BGT:ssa* sekä esitysten herättämiä reaktioita tuomaristossa, studioleisössä ja mahdollisessa televisiokatsojassa. Boylen käsitteleminen ja kohtelu *BGT:sta* erillisessä mediassa jää rajaukseni ulkopuolelle siltä osin kuin siihen ei viitata itse ohjelmassa. Analyysini keskeisin kohde on Boylen ensimmäinen koe-esiintyminen ja sitä ympäröivät inserit. Koe-esiintymisjakso antaa havainnollistavan esimerkin siitä, miten *BGT* hyödyntää lihavuuteen ja esiintyjyyteen liittyviä kulttuurisia käsityksiä, stereotypioita ja vakiintuneita esittämistapoja rakentaakseen asetelman, jossa Boyle nähdään sääliä herättävänä ja huvittavana, jopa vastenmielisenä hahmona, jonka laulutaito tulee katsoja-kuulijalle yllätyksenä ja kohottaa Boylen vitseistä ihmeeksi. Paitsi ohjelman dramaturgian ja audiovisuaalisten ratkaisujen esittämiä affektiivisia kutsuja, tarkastelen Boylen varsinaista lauluesitystä ja siinä muodostuvia affektiivisia lauluksia ja suhteita. Analysoin lyhyesti myös, miten koe-esiintymisjakson teemat näkyvät ja kehittyvät Boylen myöhemmissä kilpailujaksoissa. Analyysissäni siteeraan ohjelmissa käytyjä keskusteluja suoraan niiden alkukielellä englanniksi. Alaviitteisiin sijoitetut käännökset ovat omiani.

#### *4.1. Torjuttavan toiseuden rakentaminen*

Susan Boylen ensiesiintyminen nähdään Glasgow'n koe-esiintymisessä. Juontaja alustaa Boylen esittelyinserttiä sanomalla: "Next up is a contestant who thinks she has what it takes to put Glasgow on the map."<sup>3</sup> (*BGT* 1/3, 0:19). Ensimmäinen kuva, joka katsojalle näytetään Boylesta, kuvaa häntä istumassa muiden koe-esiintymiseen jonottavien kilpailijoiden kanssa leipää syöden, ilmeisen tietämättömänä siitä, että esiintyy kameralle. Hän on pukeutunut beigeen mekkoon, harmaat hiukset ovat porröiset eivätkä hänen kasvonsa näytä ilmeisen

---

<sup>3</sup> "Seuraavana vuorossa on kilpailija, joka uskoo voivansa nostaa Glasgow'n maailmankartalle."



mekatuilta. Alkuinsertissä (*BGT* 1/3, 0:25) Boyle esittelee itsensä kertomalla ensin ikänsä – melkein 48 vuotta – ja olevansa työtön. Hän kertoo asuvansa yksin kissansa kanssa, ettei ole koskaan ollut naimisissa tai suudellut ketään ja että on aina haaveillut esiintymisestä suuren yleisön edessä.<sup>4</sup> Boyle keskustelee juontajien kanssa formaatille tyypilliseen tapaan lauluharrastuksensa taustasta ja siitä, jännittääkö esiintyminen häntä. Juontajien suhtautuminen Boyleen kasvotusten on positiivista ja hieman holhoavaa, mikä ei ole formaatin genressä poikkeuksellista.



Kuva 1. Ensimmäinen *Britain's Got Talent*issa nähtävä otos Susan Boylesta.

Boylen esittelypuheenvuorossa esiintyy viittauksia parisuhteen ja perheen puuttumiseen, mahdolliseen yksinäisyyteen, seksittömyyteen ja taloudellisen menestyksen puutteeseen, jotka kaikki ovat kulttuurisesti vakiintuneita tapoja hahmotella lihavana naisena elämisen seurauksia (Harjunen & Kyrölä 2007, 33–34; Harjunen 2006, 185). Alkuinsertti tuo esiin tiettyjä ikään ja sukupuoleen liitettyjä normeja – lähes 48-vuotias nainen, jolla ei ole varsinaista uraa tai heteronormatiivista perhettä, ei herätä kulttuurissamme mielikuvia menestyjästä. Erityisesti lihavan naiseuden esitysten kontekstissa Boylen tarina voidaan nähdä tyyppiesimerkkinä siitä, mitä seu-

---

<sup>4</sup> "My name is Susan Boyle, I'm nearly 48. Happily unemployed, but still looking. And I'm going to sing for you on *Britain's Got Talent* today. [...] At the moment, I'm living alone with my cat who's called Pebbles. But I've never been married. Never been kissed. Oh, shame! [...] I've always wanted to perform in front of a large audience."

raa hoikan ruumisnormin rikkomisesta; insertin perusteella Boyle on kulttuurisesti hyväksyttävän naiseuden kategorian ulkopuolella paitsi ulkonäkönsä osalta, myös koko ilmi tulevan elämäntilanteensa puolesta.

Yhdistettynä Boylen ulkonäköön ja elämäntilanteen kuvaukseen maininta lemmikkikissasta asuinkumppanina kiinnittää hänet kulttuuriseen stereotypiaan ”hullusta kissanaisesta” (engl. *crazy cat lady*) – iäkkästä yksinäisestä naisesta, jonka elämässä kissat korvaavat läheiset ihmissuhteet (ks. McKeithen 2017). Artikkelissaan ”Queer ecologies of home: heteronormativity, speciesism, and the strange intimacies of crazy cat ladies” (2017, 127) Will McKeithen esittää, että ”kissanaisen” hahmo herättää mielikuvia sekä kotoisuudesta että torjuttavasta vieraudesta. McKeithen käsittelee artikkelissaan esimerkkejä mediaesityksistä, joissa lihavuus tai lihominen ja kissojen kanssa eläminen toimivat yhdessä merkkeinä epäonnistuneesta ja raiteiltaan suistuneesta naiseudesta. Hänen mukaansa kissojen kanssa elävät naiset näytetään voimakkaasti toiseuttavien esitysten kautta, sillä he haastavat ajatusta heteronormatiivisesta ydinperheestä ja kodista. Naisten rakkaus kissoihin esitetään epäilyttävänä ja liiallisena, jopa perverssinä, mikä leimaa naisten ruumiit inhottaviksi. (McKeithen 2017, 127–129.) Ajatus liiallisesta ja hillittömästä ruumiillisuudesta on tyypillinen myös lihavaan naiseuteen liittyvissä diskursseissa (ks. Kyrölä 2014, Harjunen 2006).

Artikkelissaan ”Elvis Presley and Susan Boyle: Bodies of Controversy” (2011, 179) Mark Duffett huomauttaa Boyleen liitettävien ominaisuuksien ja narratiivien kiinnittävän hänet voimakkaasti myös työväenluokkaiseen naiseuteen, johon huolittelematon, jopa maskuliininen ulkonäkö yhdistetään. Boylen ulkonäön herättämä mediahuomio saavutti häkellyttävät mittasuhteet siihen nähden, että lihavaksi merkityksellistettyjen tv-esiintyjien joukossa hän ei ole erityisen suurikokoinen eikä ulkonäkönsä perusteella koodaudu poikkeukselliseksi – Boylen näköisiä naisia on paljon, emme vain ole tottuneet näkemään heitä televisioitujen laulukilpailujen kontekstissa. Mediassa ja erityisesti internetin keskustelupalstoilla kommentoijat jopa kyseenalaistivat Boylen sukupuolen esittäen teorioita siitä, että kyseessä on todellisuudessa drag queen -hahmo (Duffett 2011, 179). Boylen ulkonäkö rikkoo televisiossa ja musiikkiteollisuudessa vallitsevia naiseuden normeja niin dramaattisesti, ettei häntä kelpuuteta naiseksi lainkaan.

Alkuinsertissä Boyle esittää tiivistelmän elämäntilanteestaan ja -tarinastaan hyväntuulisesti, eikä mikään hänen käytöksessään ohjaa katsojaa säälimään tai pilkkaamaan häntä. Olennainen

affektiivinen ohjausväline alkuinsertissä on musiikki. Alkujuonnon taustalla soiva intensiivinen, jännitystä herättävä musiikki muuttuu Boylen näkyviin tullessa kevyeksi, keinahtelevaksi kappaleeksi, joka herättää välittömiä mielleyhtymiä komediallisesta kömpelyydestä, hitaudesta ja yksinkertaisuudesta. Musiikki yhdistettynä Boylen viihdeteollisuuden kontekstissa epätyypilliseen ulkonäköön, sekä ensimmäiseen kuvaan Boylesta tekemässä jotakin niin arkipäiväistä ja intiimin ruumiillista kuin syömistä, luovat katsoja-kuulijalle affektiivisen kehyksen, jossa Boylen toimintaa tulkitaan. Esimerkiksi mollivoittoinen ja emotionaalisesti intensiivinen taustamusiikki kutsuisi helpommin kokemaan Boylen taustakertomuksen surullisena ja katsomaan häntä olosuhteiden uhrina, mikä tulee ilmi Yoli Mavoria koskevassa analyysissäni luvussa 5.

*BGT* rakentaa taustamusiikkivalinnallaan Boylesta enemmän sketsihahmoa kuin vakavasti otettavaa kilpailijaa. Lihavuuden komediallisia esityksiä tutkinut Kyrölä (2014, 93–123) esittää, että nauru voi toimia sekä subjekteja toisiinsa lähentävänä että tosistaan etäännyttävänä voimana, jolla on potentiaalia sekä satuttaa ja rajoittaa että avata uusia toimintamahdollisuuksia (Kyrölä 2014, 93–94). Boylen tapauksessa naurua kutsutaan tavoilla, joihin hän ei itse voi osallistua tai vaikuttaa, kuten editoinnin ja lisätyn taustamusiikin keinoin, jolloin jakson koomisuus tuntuu etäännyttävältä ja toiseuttavalta.

Garland-Thomsonin (2001, 341) retoriikkajaottelua seuraten voidaan Boylen esittämisessä havainnoida kaikuja sentimentaalisuuden retoriikasta, jossa hänet nähdään avuttomana ja säälitettävänä, jopa lapsellisena uskossaan omiin kykyihinsä. Hallitseva retoriikka on kuitenkin eksotisoiva. Garland-Thomsonin (2001, 342–343) mukaan eksotisoiva esitystapa pyrkii luomaan etäisyyttä katsojan ja katsottavan välille. Boyle koodataan ei-toivotuksi toiseksi, jonka vierautta alleviivataan korostamalla työuran ja seksuaalisuuden puutetta ja asettamalla hänet näin kulttuurisesti hyväksyttävän naiseuden ulkopuolelle. Garland-Thomson esittää, että eksotisoinnin retoriikkaa käytetään, kun katsojaa halutaan hätkähdyttää. Vammaisten ruumiiden epänormatiivisuutta korostetaan, ja normista poikkeaminen ymmärretään tapana kiinnittää katsojan huomio. (Garland-Thomson 2001, 360–362.) Samaan tapaan Boylen elämästä tuodaan esiin niitä puolia, jotka tekevät hänestä *BGT:n* kontekstissa epätodennäköisen menestyjän ja lisätään näin hänen esityksensä shokkiarvoa.

Garland-Thomsonin retoriikat eivät mahdollista Boylen esittämisen tyhjentävää analysoimista, sillä Boylen toiseuttaminen perustuu pitkälti siihen, miten hänen poikkeuksellisuutensa perustuu hänen tavallisuuteensa. Lihominen – ja ikääntyminen – ovat ruumiillisia prosesseja, jotka koskevat kaikkia ihmisiä tavalla tai toisella (ks. esim. Kyrölä 2007a, 52; Kyrölä 2014, 28–29). Useimmilla naisilla on jonkinlainen suhde Boylen kaltaiseen lihavan, keski-ikäisen naisen hahmoon, oli kyse sitten tulevaisuuden uhkakuvasta, hahmosta, joksi muuttumista välttelee aktiivisesti, tai hahmosta, josta tunnistaa itsensä (ks. Kyrölä 2014, 56). Siinä missä Garland-Thomsonin (2001, 360) eksotisoiva retoriikka perustuu katsojan ja katsottavan välille muodostuvaan perustavanlaatuiseen vierauden kokemukseen, tulee Boylen toiseuttaminen tarpeelliseksi, koska kuka tahansa nainen voi joutua Boylen asemaan – tulla nähdyksi liian lihavana, liian rumana, liian vanhana ja ei-haluttuna. Tällöin Boylen esittäminen koomisen musiikin säestämänä ja naureskelun kohteena tekee hänestä vähemmän todellisen ihmisen, jonka osaan katsoja voi asettua, ja enemmän fiktiivisen hahmon, jolle voi nauraa turvallisen etäisyyden päästä. Huumori toimii keinona asettaa katsoja ylempiarvoiseen asemaan suhteessa katsottavaan ja mahdollistaa inhon ja torjunnan tunteiden kokemisen kevyemmällä, viihteellisemmällä tavalla (Kyrölä 2014, 82–83). Vastenmieliseksi toiseksi merkitseminen on mediassa tyypillinen tapa suhtautua lihaviin ruumiisiin ja ottaa samalla kantaa katsojan kokemukseen omassa ruumiissaan – katsojaa ohjataan yhtäältä kokemaan turvaa ja helpotusta siinä, ettei ole yhtä torjuttava ja ulos suljettu kuin lihava ihminen, ja toisaalta kurittamaan ruumistaan erilaisin toimenpitein välttääkseen tämän kohtalon (Kyrölä 2014, 56, 78).

#### *4.2. Häpeästä kieltäytyminen*

Boylen tapauksessa naurettavuutta rakennetaan ohjaukseen ja editointiin liittyvillä valinnoilla sen pohjalta, että Boyle vaikuttaa olevan itse tietämätön siitä, miten katsojan oletetaan suhtautuvan häneen, eikä näytä häpeävän itseään. Häpeän tai katumuksen osoittaminen on usein ehto sille, että lihava nainen saa näyttäytyä televisiossa: häpeä on olennainen lähtökohta laihdutus- ja muodonmuutossarjoille, jotka ovat tyypillinen mediakonteksti lihavien ruumiiden esiintymiseen (Kyrölä 2014, 61). Sarjoissa lihavaan ruumiillisuuteen yhdistettävästä häpeästä puhdistetaan laihduttamalla, jolloin normatiivisen naiseuden ulkopuolelle jäämisestä koituvan häpeän korvaa ylpeys oman ruumiin kontrolloimisesta ja sen aiheuttamasta sosiaalisen todellisuuden muuttumisesta (Kyrölä 2014, 84). Tuorempi vaihtoehto häpeän pois laihduttamiselle on tarina,

jossa lihavuuden aiheuttamasta häpeästä päästään yli positiivisella ajattelulla ja päättäväisyydellä, mitä käsittelen tarkemmin Yoli Mayorin esitysten yhteydessä luvussa 5.

Koe-esiintymisjaksossa Boyle itse ei ota kantaa ulkoiseen olemukseensa tai sen sopivuuteen esiintyjälle. Hän käyttäytyy kuin hänen osallistumisensa ohjelmaan ei olisi mitenkään epätavallista, eikä vaikuta noloistuvan tuomarien pessimistisistä tai pilkallisista asenteista. Näin Boyle kieltäytyy mediassa esiintyvälle lihavalle naiselle kuuluvasta häpeästä. Se, miten paheksuttavana tällaista suhtautumista pidetään, tulee esiin Boylen lauluesitystä edeltävässä tilanteessa, jossa hän keskustelee lavalla seisten tuomarien kanssa ohjelman juontajien kommentoidessa keskustelua kulisissa (*BGT* 1/3, 1:02). Boyle astelee lavalle itsevarmasti, käsi vyötäröllä ja hartioitaan keinutellen. Tuomariston puheenjohtaja, tuottaja Simon Cowell, kyselee Boylen nimeä, asuinpaikkaa ja ikää. Boylen kertoessa iäkseen 47 vuotta Cowell pyörittelee silmiään. Boyle jatkaa huudahtamalla leikillisesti: ”...and that’s just one side of me!”<sup>5</sup> pyöritellen samalla lanteitaan (*BGT* 1/3, 1:32).

Kyrölän (2014, 95) mukaan lihavien hahmojen tarinoita käsittelevissä komedioissa yleinen tapa naurun aikaansaamiseen on luoda ristiriita sen välille, miten muut hahmot ja oletetut katsojat tulkitsevat hahmon kehollisuuden ja miten hahmo itse kokee oman kehollisuutensa. Jännitettä käytetään erityisesti naishahmojen kohdalla. Kyrölän analysoimat komediahahmot ovat lihavia naisia, jotka kokevat olevansa viehättäviä ja pystyviä, ja jotka toimivat tämän käsityksen ohjaamina. Hahmot osoittavat häpeän puutetta tilanteissa, joissa heidän odotetaan häpeävän itseään. Nauru syntyy tilanteista, joissa hahmon käsitys itsestään on tavalla tai toisella konfliktissa ympäröivien ihmisten – joko muiden hahmojen tai komediaa katsovan yleisön – ruumiinkoon ja ulkonäön perusteella muodostamien käsitysten kanssa. Komediaaliset representaatiot naisista, joiden minäkuva esitetään harhaisena, voidaan nähdä keinona kontrolloida naisia. Esitykset luovat todellisuutta, jossa normatiivisesta feminiinisyydestä poikkeaminen ja häpeästä kieltäytyminen nähdään naurettavana ja siitä rangaistaan pilkanteolla. Häpeämättömyys voidaan kuitenkin nähdä myös sortavien rakenteiden vastustamisena, jolloin komediaallisuus voi kääntyä nautinnolliseksi rajojen rikkomisen ja aktiivisen toimijuuden kuvaukseksi. (Kyrölä 2014, 100–103.)

---

<sup>5</sup>”...ja se on vain yksi puoli minusta!”

Lavahaastattelussaan Boyle toimii itse komediallisena subjektina esittämällä leikillistä suhtautumista ruumiillisuuteensa ja seksuaalisuuteensa. Hänen eleensä ovat liioiteltuja ja asenteensa kujeileva. Boylen käytös voidaan nähdä marginalisoiduille ihmisille tyypillisenä strategiana tehdä oma ruumiillisuutensa ympäröiville ihmisille helpommin sulatettavaksi. Huumori on yksi Garland-Thomsonin (1997, 13) nimeämistä vammaisten ihmisten käyttämistä keinoista lieventää epänormatiivisen ruumiillisuutensa aiheuttamia mahdollisia negatiivisia ennakkoluuloja tai hämmennystä. Garland-Thomsonin mukaan tällaiset strategiat ovat välttämättömiä, jotta vammaisen henkilö voi tulla kohdatuksi kokonaisena ihmisenä eikä vain friikkiytettynä ruumiillisuutena (Garland-Thomson 1997, 13). Boylen tapauksessa tuomarit eivät kuitenkaan reagoi nauramalla hänen kanssaan tai ilmaisemalla minkäänlaista positiivista samastumista. Boylen pyöritellessä lanteitaan tuomari Piers Morgan kurtistaa kulmiaan vastenmielisyyden vallassa, Cowell pyörittelee silmiään ja juontaja Anthony McPartlin imitoi Boylen liikkeitä nauraen kullisseissa juontajapari Declan Donnellyn esittäessä korostetun kiusaantuneita ilmeitä (*BGT* 1/3, 1:35).

Yleisö reagoi Boylen puheenvuoroihin äänekkäästi – hänen ilmoittaessaan ikänsä yleisö kohahtaa ja huudahtelee. Boylen lanteiden pyöritys puolestaan nostattaa äänekkästä hurraamista ja apolodeja. Yleisön reaktiot voidaan tulkita pilkallisina, ja suosionosoitukset voidaan liittää vahingonilon odotukseen liittyvään mielihyvään. On kuitenkin mahdollista, että Boylen häpeämättömyys herättää yleisössä nautintoa myös siihen sisältyvän yllättävyyden ja vastarinnan kautta. Hänen pelottomuutensa ja riskinottonsa penseästi suhtautuvan tuomariston edessä on anarkistisuudessaan riemastuttavaa. Tuomaristolle Boylen humoristinen asenne ei toimi häntä inhimillistävänä tekijänä, vaan häpeän puute vaikuttaa päinvastoin lietsovan heitä suhtautumaan tähän entistä pilkallisemmin. Häpeämättömyys voikin toimia oikeutuksena vitsailla lihavan naisen kustannuksella yhä julmemmin ja pilkata tätä entistä rajummin, sillä hän ei toteuta traagisuudessaan sympaattista roolia, jonka kautta lihavia naisia on totuttu tarkastelemaan (Kyrölä 2014, 112–113). Boylen koe-esiintymisen studioyleisö ei saa tuomarien lähikuvien televisiokatsojalle tarjoamaa visuaalista palautetta siitä, miten tilanteessa auktoriteetteina toimivat ihmiset ohjaavat katsojaa suhtautumaan Boyleen, jolloin yleisön joukossa mahdollisesti liikkuu monenlaisia affektiivisia latauksia, myös mielihyvää, suhteessa tämän käytökseen.

Lavalla tehtävä haastattelu ja tuomarien reaktiot Boyleen vaikuttavat sekä studioyleisöön että televisiokatsojaan siinä, miten esitykseen suhtaudutaan ja mitä siltä odotetaan. Televisiolähe-

tystä katsovalle yleisölle tilanne vahvistaa alkuinsertissä muodostunutta vaikutelmaa siitä, että Boyleen on tarkoitus suhtautua halveksien tai säälien, ja että hänen kaltaisensa ihminen ei todennäköisesti osaa laulaa. Studioyleisölle kyseessä on ensivaikutelma, joten heidän reaktionsa perustuvat ulkonäköön, käytökseen ja tuomarien kommentteihin – sekä mahdollisiin studio-ohjaajan ohjeisiin – ilman tietoa Boylen taustatarinasta.

Cowell kysyy Boylelta, mikä on tämän unelma, ja Boyle vastaa haluavansa olla ammattilaulaja (*BGT* 1/3, 1:42). Boylen vastauksen ajaksi televisiolähetykseen on leikattu lähikuvaa yleisön jäsenestä, joka nauraa ja pyörittelee silmiään. Cowell jatkaa kysymällä, kenen esiintyjän kaltaista menestystä Boyle toivoisi itselleen, mihin Boyle antaa vastaukseksi laulaja ja musikaalinäyttelijä Elaine Paigen (*BGT* 1/3, 1:53). Vertaus korostaa Boylen tähteyden epätodennäköisyyttä: Paige on Britannian menestyneimpiä musikaalitähtiä, joka on ulkoasultaan perinteisin standardein viehättävä ja huoliteltu. Paigen mainitsemista kuvitetaan jälleen yleisön epäuskosilla ilmeillä. Kun Boyle ilmoittaa aikovansa laulaa *I Dreamed a Dream* -kappaleen *Les Misérables* -musikaalista, puhkeaa yleisö huutoon ja aplodeihin (*BGT* 1/3, 1:59). Televisiokatsojalle, jonka tunteita ja odotuksia ohjataan lähikuvilla skeptisistä tuomareista ja yleisön jäsenistä, hurraus merkityksellistyy helposti ennakoivaksi vahingoniloksi väistämättömän epäonnistumisen todistamisesta. Kappaleen kolmen tahdin alkusoiton aikana vahvistetaan ohjelman katsojalleen ehdottomat asennoitumistavat kuvaamalla kunkin tuomarin ilme: Amanda Holden hymyilee skeptisen näköisenä, Cowell nojaa päätään käteensä ja katselee pöytänsä kyllästyneesti ja Piers Morgan nojautuu eteenpäin kuin morbidin uteliaisuuden vallassa (*BGT* 1/3, 2:12).

Boylen lavahaastattelun funktiona on rakentaa affektiivinen jännite manipuloimalla Boylen laulesitykseen kohdistuvia odotuksia. Televisiokatsojalle alkuinsertin muodostama naurun, inhon ja säälin dynamiikka painottuu entisestään erityisesti komediallisuuden osalta, kun Boylen leikkisä suhtautuminen ruumiillisuuteensa asetetaan ristiriitaan tuomarien torjuvien, jopa kauhistellevien reaktioiden kanssa. Naurun – oli sen taustalla sitten huvittuneisuus, epämukavuus tai hämmentyneisyys – ohella Boylen ja tuomarien ensikohtaaminen voi herättää sekä ahdistusta että mielihyvää, jotka liittyvät julkisen nöyryytyksen todistamiseen. Kilpailijoiden epäonnistumisen ja torjutuksi tulemisen todistaminen on olennainen osa musiikkirealiteetin genreä (Meizel 2011, 95–99), ja Boylen tapauksessa mahdollisuudet nöyryyttävänä pidettävään laulusuoritukseen esitetään suurina. Boylen itsevarmuus halveksuvan kohtelun edessä voi näyttäytyä myös

valtarakenteiden vastustamisena (ks. Kyrölä 2014, 100–103) ja olla näin katsojalle innostava ja mielihyvää tuottava kokemus, joka rakentaa miellyttävää jännitystä siitä, miten hän suoriutuu esityksestään. Boylen myöhempien esitysten yhteydessä tulee ilmi, että hän on hyvin tietoinen itseensä kohdistuvista ennakkoluuloista ja väheksyvistä asenteista. Hänen käytöstään koe-esiintymisessä on tällöin mielekästä tarkastella enemmän tai vähemmän tietoisesti tehtynä valintana, jonka avulla hän neuvottelee suhdettaan yleisöönsä.

#### *4.3. Paljastuksen hetki*

Boylen televisioesiintymisen käännekohta ja dramaattinen huippu tapahtuu tämän alkaessa laulaa. Kyseessä on tosi-tv:lle ja erityisesti muodonmuutosohjelmille tyypillinen paljastuksen hetki (ks. Brunsdon 2003, 10–11; Kyrölä 2007b, 178–183), jossa rakennettu jännite purkautuu onnistumisen tai epäonnistumisen todistamisessa. Boylen olemus lavalla ei kommunikoi jännitystä tai painetta näyttää katsoja-kuulijoille näiden oletusten olevan väärä: hän seisoo alkusoi-ton ajan paikallaan rauhallisen ja määrätietoisena näköisenä, hymyillen hieman ennen kuin aloittaa laulamisen (*BGT* 1/3, 2:15). Ensimmäisestä sävelestä lähtien on selvää, että Boylen laulutaito on eri tasolla kuin esitystä edeltävissä materiaaleissa on annettu ymmärtää. Hänen äänensä on vahva, kiinteä ja sointuva, ja laulaminen varmaa ja enimmäkseen sävelpuhdasta. Käänne yleisön, tuomarien ja televisiokatsojien suhtautumisessa on jyrkkä ja välitön. Studioyleisö puhkeaa hurrauksiin ja aplodeihin ennen kuin Boyle on ehtinyt laulaa kappaleen ensimmäisen fraasin loppuun asti. Simon Cowellin kulmakarvat kohoavat hämmästyksestä, Amanda Holdenin suu aukeaa ilahtuneen yllätyksen ilmeeseen. Kulisseista käsin esitystä katsovat juontajat kääntyvät katsomaan kameraan hämmentyneen näköisinä (*BGT* 1/3, 2:22). Eksotisoiva retoriikka kääntyy hetkessä ihmeellisyyteen, jossa Boylen äänen vaikuttavuus merkityksellistyy kauneudeksi, joka on olemassa hänen ulkonäöstään huolimatta (ks. Garland-Thomson 2001, 340–341, Straus 2011, 135). Boylen ruumis muuttuu rumuudessaan ja epäsovivuudessaan torjuttavasta ruumiista instrumentiksi, joka välittää haluttavia impulsseja ja intensiteettejä – miellyttävää lauluääntä ja sen kantamia emotionaalisia merkityksiä.

Lauluääni mediana on otollinen väline ruumiiden välisten yhteyksien muodostamiseen, sillä se kyseenalaistaa silkalla olemuksellaan ajatuksen ruumiiden erillisyydestä ja niiden välisistä selkeistä rajoista (Neumark 2010, xix; Tiainen 2013, 387–388). Kuten toteisin luvussa 2.4.2., ääni



samanaikaisesti tuotetaan ja havaitaan; se välittää informaatiota ruumiin sisäisistä prosesseista ja vaikuttaa vastaanottajaansa. Lauluääni tapahtumana aiheuttaa materiaalisia muutoksia sekä äänen tuottajassa että sen kuulijassa, ja siten järjestää uudelleen sekä heidän kokemuksiaan omasta ruumiillisuudestaan että heidän välisestään suhteesta. (Tiainen 2013, 389–390.) Susan Boyle on lauluesityksensä alkuun asti merkitty torjuttavaksi toiseksi suhteessa katsojaan. Ohjelman kerronta luo näin olosuhteet, joissa katsoja ei halua samastua Boyleen, kuulua tämän kanssa samaan ryhmään tai kokea empatiaa tätä kohtaan. Boylen lauluääni purkaa toiseuttavaa asetelmaa hajottamalla mekanismeja, jotka mahdollistavat toiseuttamisen: ajatuksia siitä, että ruumiimme ovat toisistaan erillisiä, itseriittoisia ja vakaita. Boylen tunteet, toiveet ja ajatukset, jotka on aiemmin esitetty naurettavina ja harhaisina, muuttuvat samastuttaviksi. Boylesta tulee altavastaaja: tähti, joka ei ole saanut tilaisuutta todistaa potentiaaliaan.

Samastuttavuuteen vaikuttaa esityksen lauluäänellisten elementtien lisäksi Boylen tapa esiintyä sekä kappalevalinta. Voitettuaan katsoja-kuulijan puolelleen laulutaidollaan Boylen arkisuus ja koruton tapa esiintyä kääntyvät tämän eduksi. Hän ottaa laulaessaan pieniä askelia ja elehtii mikrofonin pitelemisestä vapaana olevalla kädellään, mutta lavaliikehdintä on minimalistista, jolloin ilmaisu tapahtuu pitkälti äänen varassa. Boylen olemuksen rauhallisuus ja nautinnollisuus tekevät esityksen katsojalle miellyttäväksi, mutta siitä ei synny ammattimaisesti tuotettua vaikutelmaa. Tietty amatöörimäisyys voi olla esityksen vaikuttavuudelle vain eduksi. Su Holmesin (2004, 152, 156) mukaan tosi-tv:n musiikkikilpailujen kontekstissa ihanteellinen esiintyjä ilmentää tavallisuutta ja poikkeuksellisuutta oikeassa suhteessa. Kilpailijan taitojen tulee olla poikkeuksellisia, mutta hänen elämänsä on hyvä olla tavanomaista, jolloin katsojan on helpompi samastua kilpailijaan ja projisoida tähän omia menestysfantasioitaan (Holmes 2004, 156). Tietty hiomattomuus kuuluu myös Boylen laulamiseksi. Hänen äänensä on kantava, soiva ja puhdas, mutta sen säätely – mahdollisesti rauhallisesta esiintymisestä huolimatta hyvin jännittävässä tilanteessa – ei ole samanlaista kuin ammattiesiintyjillä tyypillisesti. Boyle laulaa korkeat äänet rintarekisteripainotteisesti, eivätkä matalimmat äänet pääse resonoimaan selkeinä. Nämä piirteet, joita voidaan pitää teknisen laulusuorituksen kannalta puutteita, saattavat kuitenkin olla tärkeitä tekijöitä esityksen koskettavuuden muodostumisessa. Ne luovat vaikutelmaa Boylesta ”tavallisena ihmisenä”, joka ei ole aiemmin saanut tilaisuutta hioa lahjakkuuttaan.

Boylen kappalevalinta on tärkeässä roolissa esityksen vaikuttavuuden kannalta. *I Dreamed a Dream* yhdistyy musikaalikappaleena olemassa olevaan kerronnalliseen kontekstiin. Victor Hugon samannimiseen romaaniin perustuva *Les Misérables* -musikaali käsittelee yhteiskunnallista epäoikeudenmukaisuutta 1800-luvun alun Ranskassa. Musikaalissa kappaleen esittää köyhä yksinhuoltajaäiti Fantine, joka on pakotettu elättämään itsensä ja lapsensa seksityöllä tultuaan irtisanotuksi epäoikeudenmukaisin perustein. Kappaleessa Fantine muistelee onnellisempia aikoja, suhdettaan lapsensa isään ja tämän aiheuttamia pettymyksiä (ks. liite 1). Musikaalissa kappale ei tarjoa juuri minkäänlaista toivoa – Fantine pelastetaan kadulta, mutta hän kuolee pian sen jälkeen. Kappale sopii siis *BGT:n* kaltaisen formaatin arvomaailmaan otsikkotasolla, muttei niinkään tekstisisällöltään: kappaleen viimeinen fraasi on katkera ”Now life has killed the dream I dreamed”.<sup>6</sup>

Boyle asettaa kappaleen hyvin erilaiseen kontekstiin esittäessään sen suurella nautinnolla. Musiikki- ja tekstisisällön, Susan Boylen ja ohjelman narratiivisten välineiden vuorovaikutuksessa kappale saa uusia merkityksiä – siinä kuvatut menneisyyden haaveet näyttäytyvät mahdollisina ja koetut surut ja pettymykset koetuksina, jotka ovat tehneet laulajasta vahvemman ja menestystä ansaitsevamman. Boylen hyljeksitty ruumiillisuus nousee symboliksi jalosta taistelusta: maailma on Boylea vastaan, mutta hän laulaa silti. Esityksen hallitsevaksi affektiiviseksi lataukseksi muodostuu musikaalikontekstille tyypillisen tuskan sijaan mielihyvä. Boyle esittää kappaleen rauhallisesti ja selkeästi, eläytyen tekstiin ja peilaten äänellään ja ilmaisullaan musiikin dramaturgista rakennetta. Traagisen kappaleenkin äärellä hänestä välittyy laulamisen tuottama ruumiillinen nautinto: hän hymyilee, katsoo kohti yleisöä avoimesti ja kutsuu eleillään kuulijoitaan nauttimaan kanssaan. Innostus ja mielihyvä kuuluu myös siinä, miten Boylen äänen intensiteetti lisääntyy kappaleen huippukohdissa ja miten hän antaa äänensä resonoida pitkällä sävelillä. Boylen välittämä mielihyvän lataus on niin voimakas, että katsoja-kuulijan on vaikea olla reagoimatta siihen.

Boylen lauluesitys itsessään on intensiivinen ruumiillinen kokemus, mutta esitykseen liittyy myös paljon muita elementtejä, kun se koetaan osana televisio-ohjelman kokonaisuutta. Esityksen aikana Boylea kuvataan monista kulmista, läheltä ja kaukaa. Esityksen kokonaisuuden kannalta olennaista on myös se, miten sen aikana kuvataan juontajia, tuomareita ja yleisöä. Boylen

---

<sup>6</sup> ”Nyt elämä on tappanut unelmani.”

alkaessa laulaa ensimmäinen katsoja-kuulijalle välittyvä reaktio on yleisön spontaani hurraaminen. Lavan sivukulississa esitystä seuraava juontaja Anthony McCartlin sanoittaa narratiivisen käänteen kääntymällä katsomaan suoraan kameraan, osoittamaan sormella televisiokatsojaa ja sanomalla “You didn’t expect that, did you? Did you? No.”<sup>7</sup> (*BGT* 1/3, 2:29). Tilanteessa läsnä olevien henkilöiden reaktioiden yhdistely osaksi esitystä jatkuu koko sen keston ajan. Piers Morgan hymyilee ja taputtaa, Simon Cowell hymyilee autuaan näköisenä. Amanda Holden puristaa käsiään yhteen ja hengittää silminnähden syvään lähes kyyneliin asti liikuttuneena. Yleisö nousee osoittamaan suosiotaan seisten jo kappaleen alkumetreillä, eivätkä huuto ja taputukset vaimene koko kappaleen aikana kertaakaan täysin. Katsoja-kuulijaa ei siis jätetä omilleen muodostamaan käsitystä Boylen esityksestä ja Boylesta esiintyjänä, vaan tätä ohjataan melko kovakouraisesti elämään mukana ohjelman rakentama affektiivinen draaman kaari.

Näiden ohjaukseen ja leikkaukseen liittyvien valintojen vaikutusvalta tulee ilmeiseksi, jos tositv ymmärretään ruumiillisenä mediagenrenä (Paasonen 2011, 13). Kuvat tuomareista, juontajista ja yleisöstä Boylen esityksen aikana eivät ainoastaan välitä katsojalle informaatiota siitä, että he ovat vaikuttuneita. Ne välittävät materiaalisia muutoksia, joita yleisössä tapahtuu. Boylen kaltaisen laulajaruumiillisuuden kohtaaminen saa hymyilemään, haukkomaan henkeä, huutamaan, itkemään ja liikkumaan esiintyjää kohti. Kuten kauhuelokuvissa päähenkilön kehollisten pelkoreaktioiden katseleminen jännittää omatkin ruumiimme pelokkaaseen tilaan, voimistaa vaikuttuneen ja liikuttuneen yleisön ruumiillisen toiminnan todistaminen omia reaktioitamme Boylen esitykseen. Tällainen affektiivinen konteksti on poikkeuksellinen tapa kokea lihavaa naisruumiillisuutta – inhon ja torjunnan sijaan Boyleen kohdistuu kollektiivinen kokemus mielihyvästä. Ohjelma, joka pyrkii alkuinsertissä ja lavahaastattelussa luomaan rajoja katsojan ja Boylen ruumiillisuuksien välille, päättyy esittämään Boylen hahmona, jonka ruumiillisuutta lauluesityksen muodossa halutaan kokea ja jonka lähelle halutaan päästä.

#### *4.4. Laulutaidolla ansaittu ihmisyyys*

Kappaleen päätyttyä Boyle lähettää lentosuukon villiintyneelle yleisölleen, ja lähtee kävelemään pois lavalta (*BGT* 1/3, 4:46). Intensiivinen kokemus puretaan huumorin kautta, kun tuo-

---

<sup>7</sup> ”Et tainnut odottaa tätä, vai odotitko? Odotitko? Et.”

marit huutavat poistuvaa Boylea tulemaan takaisin, ja juontajat pimentävät hänet keskilavalle kuulemaan palautteensa. Tilanteeseen liittyvä nauru on toisenlaista kuin Boylen esitystä edeltänyt. Tuomariston ilmeet, yleisön suosionosoitukset ja taustamusiikkina soiva lempeä instrumentaaliversio *I Dreamed a Dreamista* kommunikoivat yleisen mielipiteen olevan Boylen puolella, ja yritys poistua lavalta etuajassa merkityksellistyy viehättäväksi vaatimattomuuden ja inhimillisyyden osoitukseksi, ei niinkään tyhmyydeksi ja kömpelyydeksi. Laulutaitonsa kautta Boyle on siirtynyt ulkoryhmästä sisäryhmään, muuttunut toisesta osaksi meitä. Piers Morgan selostaa asennemuutoksen suorasanaisesti palautteessaan Boylelle: ”Without a doubt, that was the biggest surprise I have had in three years of the show. When you stood there with that cheeky grin and said ‘I want to be like Elaine Paige’, everyone was laughing at you. No one is laughing now.”<sup>8</sup> (*BGT* 1/3, 5:00). Myös Amanda Holden kommentoi tilannetta sanomalla, että kaikki olivat alun perin Boylea vastaan ja että esitys oli silmiä avaava kokemus (*BGT* 1/3, 5:31). Tuomarien palautteet ovat ylistäviä, ja he haluavat Boylen yksimielisesti jatkoon. Boyle itse on palautteiden äärellä epäuskoinen ja riemastunut, juhlii jatkoon pääsyään lavalla näyttävästi ja poistuu kulissemiin yleisön huudon ja aplodien saattelemana (*BGT* 1/3,6:30).

Boylen riemu onnistumisen äärellä tuntuu ilahduttavalta, mutta omaan katsomiskokemukseen liittyä myös raivoa ohjelman arvomaailmaa ja toimintalogiikkaa kohtaan. Boyleen kohdistettu pilkka ja halveksunta kuitataan esityksen jälkeen pitkälti luonnollisena ja sen myötä oikeutettuna ilmiönä: koska Boyle ei näytä laulajalta ja hän ilmoittaa aikovansa laulaa suuren yleisön edessä, on täysin loogista pitää häntä todennäköisenä epäonnistujana, mikä oikeuttaa hänen kohtelunsa vähemmän-kuin-ihmisenä. Anne Tarvainen (2018, 96) esittää, että länsimaisissa musiikkikulttuureissa hallitseva tapa kuunnella lauluesityksiä on normatiivinen kuunteleminen, jossa ensin määritetään se, onko esitys kulttuuristen estetiikkakokemusten mukaan ”hyvä”, ja esityksen ilmaisullisiin ulottuvuuksiin perehdytään vain, jos ääni todetaan näiden normien mukaan kuuntelemisen arvoiseksi. Boylen tapauksessa voidaan puhua jo ennen kuuntelemista aktivoituvasta normatiivisesta katsomisesta, jossa laulajan kuuntelemisen arvoisuus päätetään ulkonäön perusteella. Lihaviin naisiin liittyvät ennakkoluulot – laiskuus, tyhmyys, seksittömyyden ja perheettömyyden myötä köyhä tunne-elämä sekä fyysisen taitavuuden puute – tiivistyvät kä-

---

<sup>8</sup> ”Tuo oli epäilyksettä suurin yllätys, jota olen todistanut tämän ohjelman kolmen vuoden aikana. Kun seisot siinä nenäkkäästi virnistäen ja sanoit haluavasi olla kuin Elaine Paige, kaikki nauroivat sinulle. Kukaan ei naura nyt.”

sitykseksi hahmosta, jonka profiiliin taidokas ja koskettava laulaminen ei sovi. *BGT* pyrkii aktivoimaan näitä stereotypioita monenlaisin keinoin, jotta Boylen laulutaidon paljastuminen olisi mahdollisimman dramaattinen ja katsojalle kiinnostava käänne.

Kuvaukseen, taustamusiikkiin ja haastatteluihin liittyvillä valinnoilla olisi mahdollista rakentaa myös toisenlainen odotushorisontti, esimerkiksi Yoli Mayoria käsittelevässä luvussa 5 analysoimani tarina sinnikkyydestä ja omaan lahjakkuuteen luottamisesta muiden epäilysten edessä, mutta ohjaus sitoutuu toiseuttamaan Boylea mahdollisimman pitkälle. Kun Boyle kumoaa ennakkooletukset lauluesityksellään, kääntää ohjelma syyttävän sormensa kohti katsojaa hyvin kirjaimellisesti juontaja Anthony McPartlinin muodossa ottaen kunnian katsojan odotusten kumoutumisesta itselleen. Toimintatapa on emotionaalisesti tehokas, mutta sillä on uhrinsa. *BGT* rakentaa tarinan, jossa esiintyjän halveksuva kohtelu merkityksellistetään tuomittavaksi vasta siinä vaiheessa, kun tämä osoittautuu riittävän taitavaksi. Tuomaristosta Amanda Holdenin kommentit antavat viitteitä siitä, että Boylen saama kohtelu tuntuu jälkikäteen tarkasteltuna epäoikeudenmukaiselta, ja Simon Cowell pahoittelee asennettaan Boylen semifinaaliesityksen palautteen yhteydessä. Koska Boylen esitys oli formaatin kontekstissa onnistuminen, voidaan häneen kohdistunut tarkoituksellinen vahingoittaminen kuitata ylistämällä esitystä – Boyle on laulutaidollaan lunastanut itselleen oikeuden ihmisarvoiseen kohteluun.

Mitä olisi tapahtunut, jos Boylen lauluesitys ei olisi täyttänyt sille asetettuja esteettisiä normeja? Entä jos Boyle ei olisi esittänyt säveltasojen ja rytmien osalta riittävän tunnistettavaa tulkintaa valitusta kappaleesta? Tai jos hän olisi päätenyt esittämään esimerkiksi hiphop-kappaleen, jota ei pidetä musikaaliballadin tapaan keski-ikäiselle naiselle sopivana? Tarvaisen (2018, 105) mukaan voimakkaan ilmaisun ja läsnäolon yhdistyminen normatiivisen laulutaidon puutteeseen on laulukilpailuohjelmissa varma tapa tulla nöyryytetyksi. Ilmiöstä löytyy runsaasti esimerkkejä, kun katsoo tallenteita esimerkiksi *X-Factor*-tuotantojen koe-esiintymisistä.<sup>9</sup> Esiintyjä oletetaan ulkonäön perusteella taitamattomaksi, häntä kohdellaan tämän oletuksen pohjalta pilkallisesti, hänen esityksensä vastaa oletuksia, ja halveksivat ilmeet, kommentit ja nauru jatkuvat esityksen ajan sekä siitä annettavassa palautteessa. Tämä asettaa ruumiillisuudeltaan epänormatiiviset henkilöt tilanteeseen, jossa ennakkoluuloinen ja syrjivä kohtelu on hyväksyttävää, paitsi jos he kykenevät tuottamaan ruumiillaan tuomareille ja yleisölle sellaista musiikillista mielihyvää, jota nämä kyseisessä kontekstissa haluavat. Esityksen perusteella *BGT* ei rakenna todellista

---

<sup>9</sup> *Britain's Got Talentissa* kilpailijat esiintyvät suoraan liveyleisön edessä, joten formaatti sisältää muita vähemmän esityksiä, joiden ensisijainen tarkoitus vaikuttaa olevan kilpailijoiden suorituksille nauraminen.

empatiaa ja tasa-arvoista suhtautumista Boylen ja katsojan välille, vaan toiseuttaminen jatkuu toisenlaisen affektiivisen latauksen kautta. Garland-Thomsonin ihmeellisyyden retoriikan mukaisesti yhdistelmä marginalisoitua ja torjuttavaa ruumiillisuutta ja musiikillista taitoa muodostaa kuvan poikkeusyksilöstä, jonka laulutaito tuntuu uskomattomalta, jopa ylimaalliselta<sup>10</sup> (ks. Straus 2011, 134–136).

#### 4.5. Susan Boyle inspiraatio-objektina

Susan Boyle esiintyi *Britain's Got Talent* -kautensa aikana yhteensä vain kolme kertaa. Semifinaalivaiheessa, jossa jatkoon pääsijät ratkeavat yleisöäänestyksellä, Boyle esitti *Memory* -balladin *Cats*-musikaalista. Finaalissa Boyle lauloi uudelleen koe-esiintymisessä kuullun *I Dreamed a Dream*. Semifinaalijakson insertissä (*BGT* 8/3, 0:30) Boylea käsitellään monenlaisten affektiivisten latausten kautta. Boylen kotiseuduilla Skotlannissa kuvattua materiaalia sekä studiossa kuvattuja Boylen ja tuomarien kommentteja yhdistelevän, alle minuutin mittaisen insertin alussa Boyle kertoo taistelleensa koko ikänsä saavuttaakseen hyväksyntää ja tullaan otetuksi todesta (*BGT* 8/3, 0:30). Osio muodostaa kontrastin koe-esiintymisjakson insertille, joka antaa ymmärtää Boylen olevan piittaamaton tai jopa tietämätön siitä, millaisia odotuksia ihmiset muodostavat hänestä ulkonäön perusteella. Semifinaali-insertissä Boyle sanoo joutuvansa todistamaan, ettei ole ”se arvoton ihminen, jonka muut ajattelevat minun olevan”<sup>11</sup> (*BGT* 8/3, 0:35). Siinä missä koe-esiintyminen rohkaisi katsojaa nauramaan Boylelle vapautuneesti, antaa semifinaali-insertti ymmärtää, että pilkallinen huomio satuttaa Boylea siinä missä ketä tahansa.

Boylen esittäminen eksoottisena toisena kuitenkin jatkuu eri muodossa. Tuomarit Amanda Holden ja Simon Cowell päivittelevät Boylen saamaa mediahuomiota, ja Cowell toteaa, ettei usko Boylella olevan aavistustakaan siitä, miten laajaan vaikutuksen hän on tehnyt<sup>12</sup> (*BGT* 8/3, 0:51). Boylen menestystä ei kuitenkaan käsitellä ensisijaisesti positiivisena asiana, vaan Cowell sanoo Boylen olevan koko maailman huomion kohteena, ja ettei itse haluaisi olla hänen ase-

---

<sup>10</sup> Boylen äänen ylimaallisuuteen viittaa myös brittiläisen tabloidilehdistön hänelle antama lempinimi ”Hairy Angel”, karvainen enkeli (ks. Duffett 2011, 179).

<sup>11</sup> ”[...] that I’m not the worthless person that people think I am.”

<sup>12</sup> ”I don’t think she’s really got a clue as to the impact she’s made.”

massaan<sup>13</sup> (BGT 8/3, 1:01). Boylen saama suosio ei näin muodostu eduksi vaan paineeksi, joka tekee mahdollisesta epäonnistumisesta tavallista vakavampaa. Tuomarien huolestunut suhtautuminen Boylen selviytymiseen paineen alla jatkuu myös finaalilähetysten insertissä (BGT 13/3, 0:34), jossa Boyleen kohdistuvia paineita pohtivat Piers Morgan, Simon Cowell ja Boyle itse.

Semifinaali- ja finaaliesityksiin Boylen hiukset on värjätty, kulmakarvat muotoiltu ja kasvot meikattu, ja esiintymisasut ovat juhlavampia kuin koe-esiintymisessä. Morgan myös aloittaa semifinaalin tuomaripalautteensa kehumalla Boylen ulkonäköä (BGT 8/3, 5:43), tuoden näin esiin miten Boylea on muokattu muistuttamaan enemmän ihmistä, jonka yleisö voi hyväksyä esiintyväksi taiteilijaksi. Boylen esitykset – semifinaalin *Memory* (BGT 8/3, 1:21) ja finaalin *I Dreamed a Dream* (BGT 13/3, 1:30) – ovat päteviä esityksiä, mutta eivät yllä teknisen tai affektiivisen tehon osalta koe-esiintymisen tasolle. Erityisesti *Memoryssa* Boyle vaikuttaa jännittyneeltä, ja äänen hallinta ja äänen rekisterien vaihtelu on epävarmempaa kuin koe-esiintymisessä. Jännitykseen voi liittyä myös Boylen tapa laulaa osa fraaseista taustanauhan edellä, nopeammassa tempossa. Boylen kantava ja vahvasointinen ääni pääsee oikeuksiinsa kappaleiden dynaamisissa huippukohdissa, jotka saavat yleisöltä innostuneet reaktiot kaikissa esityksissä. *I Dreamed a Dream* on finaalissa varma esitys, mutta koe-esiintymiskappaleen uusinta runsaammin instrumentoidun taustanauhan, valo- ja savuefektien sekä Boylen stailatumman ulkomuodon kanssa lähinnä korostaa sitä, miten vähän merkitystä populaarimusiikin ja televisioviihteen konventioiden noudattamisella on Boylen herättämän ihastuksen kannalta. Boylen viehätysvoima perustuu pitkälti siihen, miten hänessä yhdistyy arkinen elämäntarina ja poikkeuksellinen lahjakkuus tosi-tv-tähteyden kannalta ihanteellisella tavalla. Yhdistelmän teho on suurimmillaan, kun Boyle esiintyy vähemmän tuotettuna versiona itsestään.

---

<sup>13</sup> "The whole world is watching Susan Boyle perform tonight. I wouldn't want to be standing where she is right now."



Kuva 2. Susan Boylen esitys *Britain's Got Talentin* finaalissa.

Semifinaali- ja finaaliesitysten tuomaripalautteet käsittelevät lähinnä Boylen aikaansaamia keskusteluja, eivät niinkään hänen esitystään. Tuomarien puheet hyödyntävät Garland-Thomsonin ihmeellisyyden retoriikkaa rakentaen Boylesta inspiraatio-objektin. Kuten tuomari Piers Morgan asian semifinaalipalautteessaan (*BGT* 8/3, 5:50) ilmaisee: "When the world was going through a pretty tough time and was looking for a bit of hope and inspiration, along came Susan Boyle to provide it."<sup>14</sup> Cowell pahoittelee Boylen koe-esiintymisessä saamaa kohtelua, minkä Boyle sivuuttaa huudahtamalla, ettei tiedä asiasta mitään (*BGT* 8/3, 6:45). Finaalipalautteessaan (*BGT* 13/3, 6:02) Cowell painottaa Boylen rohkeutta nousta lavalle mediassa esitetystä kritiikistä huolimatta. Vaikkeuksien voittamista painottavan ihmeellisyysretoriikan rinnalla kulkee myös inserteistä tuttu alaspäin katsova sentimentaalisuus, sillä julkisuuden mukanaan tuomat paineet toistuvat tuomarien ja juontajien puheissa. Semifinaalissa (*BGT* 8/3, 6:21) Amanda Holden kertoo jännittäneensä Boylen esitystä ja olevansa helpottunut hänen onnistumisestaan. Boylen laulamista koskeva palaute on yksinomaan ylistävää. Valtavasta mediahuomiosta ja tuomarien suosioista huolimatta Boyle jää yleisöäänestyksen perusteella ratkeavassa finaalissa toiseksi katutanssiryhmä Diversitylle (*BGT* 14/3).

Susan Boylen esittäminen *BGT:ssä* kulkee reitin ensisijaisesti eksotisoivasta, sentimentaalisuudella maustetusta retoriikasta kohti ihmeellisyyden retoriikkaa, jossa Boyle kohoaa ei-toivotun ruumiillisuutensa yläpuolelle lauluäänensä ansioista. Musiikkiesitysten tulkinnassa rumana tai hirviömäisenä pidetyn ulkonäön ja musiikillisen kyvyn yhdistyminen samassa ihmisessä on historiallisesti herättänyt laajaa huomiota ja kirvoittanut kommentteja esiintyjän musiikillisista taidoista selittämättöminä ja yliluonnollisina (Straus 2011, 134–136). Vammaisuuden esityk-

<sup>14</sup> "Kun maailma koki vaikeita aikoja ja kaipasi toivoa ja inspiraatiota, esiin astui Susan Boyle tarjoamaan sitä."



sisä ihmeellisyyden retoriikalle tyypillistä on vammaisuuden esittäminen joko voitettuna esteenä, jonka päihittäminen tekee vammaisen henkilön saavutuksista erityisen vaikuttavia, tai erityisyytenä, joka kohottaa vammaisen henkilön normaalin inhimillisyyden ylä- ja ulkopuolelle (Garland-Thomson 2001, 340–341).

Boylen tapauksessa käytössä ovat molemmat ihmeellisyyden lähestymistavat. Ennen koe-esiintymistä Boylen ruumiillisuus esitetään rajoittavana tekijänä, joka ei voi sisältää taitavuutta tai emotionaalista syvyyttä. Osoittamalla kykenevänsä normatiivisesti hyväksyttävään ja affektiivisesti koskettavaan laulamiseen Boyle ”voittaa” nämä esteet. Hänen ei-normatiivinen ulkonäkönsä merkityksellistyy myös erityisen koskettavan lauluesityksen mahdollistajaksi: Boylen ruumiillisuuteen liitetään kärsimystä ja traagisuutta, jonka implikoidaan tuovan esityksiin erityistä syvyyttä. Jos tosi-tv:n ulkonäkönormeihin soveltuva henkilö laulaisi Boylen tavoin, se luultavasti herättäisi positiivista huomiota, mutta tuskin yhtä voimakkaita reaktioita.

Boylen esittäminen *BGT:ssä* sisältää myös elementtejä, jotka eivät ole hahmotettavissa Garland-Thomsonin kategorisoinnin kautta. Niissä tulee ilmi, että vaikka lihavat ja vammaiset henkilöt kohtaavat monia samankaltaisia asenteita ja esteellisyyksiä ympäristössään, on niihin liitettävissä kulttuurisissa merkityksissä olennaisia eroja. Toisin kuin vammaisuus, lihavuus ymmärretään epämoraalisten valintojen seurauksena, jolloin se kohdataan ensisijaisesti vihamielisyydellä ja halveksunnalla (Cooper 1997, 38). Tältä osin Boylen esittäminen on linjassa Kyrölän (2007b; 2014) analysoimien pelkoon, inhoon ja nauruun kytkeytyvien lihavuusrepresentaatioiden kanssa. Boyle merkitään ohjaukseen, leikkaukseen ja taustamusiikkiin liittyvillä valinnoilla epämiellyttäväksi ja -samastuttavaksi toiseksi, ja hänen häpeilemätön suhtautumisen omaan ruumiillisuuteensa esitetään harhaisena ja koomisena. Näin saadaan aikaa mahdollisimman dramaattinen paljastus, kun Boyle osoittaa lauluäänellään affektiivisen vaikutusvaltansa yleisöön. Boylen tarina esitetään voimaannuttavana esimerkkinä siitä, miten epätodennäköisistä onnistujista voi tosi-tv:n avulla tulla tähtiä. Se ei kuitenkaan kyseenalaista sitä, miksi Boylen kaltaisen ihmisen taidokkuus nähdään yllättävänä.

Boylen *BGT*-taival sisältää sekä mahdollistavia että rajoittavia affektiivisia latauksia. Lihavien ja keski-ikäisten naisten esiintyminen tähtirollissa on edelleen harvinaista, joten Boylen ruumis- ja käytösnormeja kyseenalaistava olemus voi olla vapauttavaa ja katsojan omia normatiivisia käsityksiä ravistelevaa. Esitysten voimaannuttavat elementit kuitenkin perustuvat vahvasti

siihen, että sosiaalinen hyväksyntä ja inhimillinen kohtelu kuuluvat marginalisoiduille ihmisille, jotka pystyvät todistamaan arvonsa yleisöä miellyttävällä esityksellä. Semifinaalijakson insertissä (*BGT* 8/3, 0:30) Boyle kertoo joutuvansa arkielämässään todistelemaan, että hän ei ole arvoton ja että hänellä on jotakin tarjottavaa. Finaalijakson insertissä (*BGT* 13/3, 0:34) hän kiteyttää laulajuuden merkityksen omanarvontunnon: ”If I win this, people will see that I’m not the person who’s living at home with just the cat, they’ll see a new person, a new Susan Boyle, Susan Boyle the singer. Through this, I can walk down the street and be proud of who I am.”<sup>15</sup> Boylen arvo paitsi esiintyjänä myös ihmisenä kiinnitetään täten siihen, miten hän pystyy tuottamaan mielihyvää yleisöille musiikkirealityn normien puitteissa.

---

<sup>15</sup> ”If I win this, people will see that I’m not the person who’s living at home with just the cat, they’ll see a new person, a new Susan Boyle, Susan Boyle the singer. Through this, I can walk down the street and be proud of who I am.”

## 5. Yoli Mayor: tragediasta ”todelliseen minuuteen”

Yoli Mayor (s. 1995) on kuubalaistaustainen laulaja Miamista. Hän kilpaili *America's Got Talentin* (tästä eteenpäin *AGT*) 12. tuotantokaudella, joka esitettiin NBC-kanavalla kesällä 2017 (IMDb 2020a). Tuotantokausi alkaa koe-esiintymisistä, joissa tuomarit valitsevat jatkoon päässevät esiintyjät. Myös seuraavalla, ”Judge Cuts” -kierroksella kilpailijoiden jatko on tuomarien päätettävissä. Neljännes- ja semifinaaleissa jatkoonpääsijät ratkeavat yleisöäännten ja tuomari-valintojen yhteisvaikutuksella, ja finaali yleisöäännten perusteella. Mayor oli kolmen vähiten yleisöääniä saaneen joukossa neljännesfinaalissa, mutta eteni tuomarien puollon avulla semifinaaliin asti, josta hän karsiutui. Tuotantokauden voitti kilpailun aikaan 12-vuotias vatsastapuhja Darci Lynne. Mayorin laulajanura on jatkunut kilpailun jälkeen Miamissa, mutta levytys-sopimusta tai laajaa median kiinnostusta *AGT* ei ole hänelle tuonut.

Mayor saa *AGT*-kaudellaan suhteellisen paljon huomiota sekä määrällisesti että laadullisesti – hänen esityksiään edeltävät insertit ovat pidempiä kuin useimpien muiden kilpailijoiden, ja tuomarien palaute on kautta linjan innostunutta. Mayor esiintyi *AGT*-uransa aikana neljä kertaa, kappaleinaan Foy Vancen *Make It Rain*, Rihannan *Love on the Brain*, Rag’n’Bone Manin *Human* ja James Arthurin *Say You Won't Let Go*. Tässä luvussa analysoin temaattisesti näitä esityksiä ja niitä ympäröiviä inserttejä. Tarkastelen lihavaan naisruumiillisuuteen ohjelman kontekstissa kohdistuvaa vallankäyttöä, kehopositiivisuusajattelun näkymistä Mayorin *AGT*-käsittelyssä sekä affektiivisia suhteita, joita katsojan ja Mayorin välille rakentuu. Mayorin ta-pausesimerkki kutsuu analysoimaan erityisesti sitä, millaiset affektiiviset esitykset ovat *AGT:ssä* mahdollisia lihavalle naiselle, ja millaisia ehtoja esiintyjänä toimimiseen liittyy.

### 5.1. Vallankäyttö

*America's Got Talentissa* kilpailijoihin kohdistuu eksplisiittistä vallankäyttöä Simon Cowellista, Heidi Klumista, Howie Mandelist ja Mel B:stä koostuvan tuomariston sekä ohjelman yleisön tahoilta. Musiikkirealityt pyrkivät korostamaan sekä ohjelmien sisällöissä että markkinoinnissa katsojan vaikutusmahdollisuuksia ja narratiivia, jossa kansa valitsee idolinsa, tarjoten näin katsojalle aktiivisen toimijuuden kokemuksen (Meizel 2011, 114–115). *AGT:ssä* kilpailijan jatkoon pääsystä päättämiseen liittyvä prosessi selitetään katsojille toistuvasti, ja

heitä kannustetaan käyttämään vaikutusmahdollisuuksiaan yleisöäänestyksissä. Meizel (2011, 31–32) huomauttaa, että musiikkirealityjen operaatioihin liittyy paljon katsojille näkymätöntä vallankäyttöä jo koe-esiintymisvaiheessa. Myös yleisöäänestysprosessin toimivuuteen, oikeudenmukaisuuteen ja tuotantoyhtiöiden rehellisyyteen äänestystulosten esittämisessä on kohdistunut kritiikkiä ja spekulatiota musiikkireality-genren alkuvaiheista lähtien (Meizel 2011, 115–116). Musiikkirealityn rakenteeseen kirjoitetun vallankäytön ohella ohjelmien kuvaamat vuorovaikutustilanteet sisältävät monenlaisia valtdynamiikkoja. Tässä luvussa analysoin, miten tuomaristo, juontaja ja ohjelman tuotantokoneisto käyttävät valtaa Yoli Mayorin esitysten kontekstissa muuten kuin ohjelman formaalien rakenteiden puitteissa, vaikuttaen näin paitsi kilpailun kulkuun, myös katsojien kokemukseen Mayorista.

Esitysten keskeyttäminen on tuomariston puheenjohtaja Cowellin eri ohjelmissa säännöllisesti käyttämä keino luoda koe-esiintymisiin yllätyksellisyyttä ja rakentaa niihin draaman kaari. Tätä tehokeinoa käytetään myös Yoli Mayorin koe-esiintymisessä (*AGT* 1/12, 0:15:40). Esitystä pohjustetaan insertillä, jossa Mayor kertoo taustastaan. Hän selittää rakastaneensa laulamista lapsesta asti, ja nimeää laulamisen olennaiseksi osaksi identiteettiään. Mayor on kuitenkin ”kamppaillut koko ikänsä sen kanssa, että on isokokoinen tyttö”,<sup>16</sup> mikä on uhannut asettua myös laulu-uran esteeksi (*AGT* 1/12, 0:16:17). Mayor kertoo kokeneensa olonsa epäviehättäväksi, ja ajatelleensa että hänen täytyy muuttaa itseään voidakseen menestyä (*AGT* 1/12, 0:16:24). Hän selittää lopulta ymmärtäneensä, että laulamisesta luopuminen olisi musertavaa, ja että hän haluaa elää elämäänsä ja tulla nähdyksi sellaisena kuin on<sup>17</sup> (*AGT* 1/12, 0:16:49). Esityslavan kulisissa kuvatuissa otoksissa juontaja Tyra Banks käyttää vaikutusvaltaansa yleisön ja esiintyjän välissä toimivana affektiivisena välittäjänä ja ohjailijana kannustamalla Mayoria ja ilmaisemalla uskovansa tämän menestysmahdollisuuksiin.

Mayor saapuu lavalle pukeutuneena pitkään mustaan iltapukuun ja korkokenkiin, kaulassa ja korvissa näyttävät strassikorut (*AGT* 1/12, 0:17:10). Cowell käy Mayorin kanssa lyhyen keskustelun kysyen hänen nimeään, mitä hän aikoo esittää ja kauanko hän on laulanut. Cowell

---

<sup>16</sup> ”But I’ve struggled my whole life with being a big girl.”

<sup>17</sup> ”I remember feeling like ‘the fat friend’, feeling like the unattractive friend. And then for a long time I thought I need to change who I am in order to succeed. That was really, like, dream-crushing. And that really was one of those moments when you take a step back and you’re like ‘Can I do this... Can I really do this?’ [...] At this point in my life I’ve started to realise that life without singing would be absolutely devastating. I want to *live* my life. I wanna see the world and I want the world to see me.”

kysyy Mayorin ikää, ja kuullessaan vastauksen – 21 vuotta – Cowell toteaa epäuskoisesti: ”Really?”,<sup>18</sup> mutta ei kommentoi asiaa enempää vaan toivottaa Mayorille onnea (AGT 1/12, 0:17:30). Mayor alkaa laulaa 1950-luvun blues-klassikkoa *I Put a Spell on You* taustanauhalla soivalla pianosäestyksellä (AGT 1/12, 0:17:41). Cowell irvistää tuskastuneen oloisena jo alku-soiton aikana, ennen kuin Mayor on laulanut ääntäkään. Studioyleisö alkaa hurrata ja taputtaa Mayorin päästessä ensimmäisen fraasin loppuun, ilmeisen vaikuttuneena Mayorin tummasta ja pehmeästä lauluäänestä.

Cowell kuuntelee esitystä kärsivän näköisenä vielä toisen fraasin verran ennen kuin nostaa kätensä ylös ja taustamusiikki katkeaa (AGT 1/12, 0:18:00). Kamera näyttää studioyleisön hämmästyneitä, jopa järkyttyneitä ilmeitä. Mayor näyttää ahdistuneelta, mutta pysyy tyynenä. Cowell toteaa Mayorille: ”This isn’t working. For me. Because this is feeling very old-fashioned, you know, and with the cocktail dress and everything else, you’re 21 years old?”<sup>19</sup> (AGT 1/12, 0:18:06). Tyra Banks huikkaa kulisseista: ”Keep it young!”,<sup>20</sup> mihin yleisö reagoi vaimeilla hurrauksilla. Cowell kysyy, onko Mayorilla toista kappaletta, ja Mayor ehdottaa Foy Vancen *Make It Rainia* kuulostaen stressaantuneelta, jopa ärtyneeltä. Cowell vastaa: ”Yoli. I want this to persuade us that you’re a great recording artist. Okay?”<sup>21</sup> (AGT 1/12, 0:18:30). Mayor sanoo kyllä. Banks kirmaa kulisseista lavalle ja alkaa pöyhiä Mayorin hiuksia ja riisua tämän korvakoruja yleisön hurratessa. Mayor äännähtää hämmästyneesti ja puhkeaa leveään hymyyn, ja tilanteen kireä ilmapiiri laukeaa. Banksin avustuksella Mayor riisuu kenkensä ja kaulakorunsa ja toteaa tuntevansa olonsa mukavammaksi näin. Mayor saa yleisöltä kannustushuudot ja aplodit, kokoaa itsensä ja aloittaa *Make It Rainin* (AGT 1/12, 0:19:15).

Ed Sheeranin tunnetuksi tekemä kappale on julkaistu vuonna 2014, mutta tyyllillisesti se on hyvin samanlainen kuin *I Put a Spell on You*: hidas ja hienovarainen soul-kappale. Alun melodia kulkee Mayorin äänirekisterissä hyvin matalalla; hän laulaa ensimmäiset fraasit huokauksenomaisesti, eikä hänen äänensä sointiväri pääse esiin kuin vasta hieman myöhemmin kappaleessa. Mayorin esitys on varma ja melko pidättyväinen. Kertosäkeessä hän pääsee esittämään vahvaa ja kiinteää sointiaan ja taitoaan koristella melodiaa tyylinmukaisesti. Yleisö säestää

---

<sup>18</sup> ”Todellako?”

<sup>19</sup> ”Tämä ei toimi. Minulle. Koska tämä tuntuu hyvin vanhanaikaiselta iltapukuineen päivineen, ja sinä olet 21-vuotias?”

<sup>20</sup> ”Pidä homma nuorena!”

<sup>21</sup> ”Yoli. Haluan, että tämä vakuuttaa meidät siitä, että olet loistava levyttävä artisti. Asia selvä?”

esitystä säännöllisillä kannustushuudoilla ja aplodeilla. Mayorin lisäksi kuvassa näytetään paljon Cowellin ilmeitä, jotka muuttuvat kappaleen edetessä miedon kiinnostuneesta tyytyväiseen virnistykseen. Esityksen päätteeksi Mayor saa seisoma-aplodit niin yleisöltä kuin tuomaristolta Cowellia myöten.



Kuva 3. Juontaja Tyra Banks riisuu Yoli Mayorin koruja lavalla.

Cowell aloittaa tuomaripalautteen: ”Okay, Yoli. First of all, look. I apologise for what we went through here. But. I’m glad we did it because I’ve just got the weirdest feeling here Yoli, that we may have just found a solid gold star. You have something special about you, more than your voice, it’s you.”<sup>22</sup> (AGT 1/12, 0:21:10). Mayor painaa käden suulleen ja puhkeaa kyyneliin. Cowell selittää, että oli tarpeellista pysähtyä ja keskittyä Mayorin ääneen ja persoonaan, ja että Mayorin selviytyminen tilanteesta herätti hänessä kunnioitusta. Cowell päättää kommenttinsa toteamalla Mayorin olevan fantastinen.<sup>23</sup> Muut tuomarit antavat yhtä lailla ylistävää palautetta. Howie Mandel näkee Mayorissa voittaja-ainesta: ”Whether it’s this competition, life, career... You have won.”<sup>24</sup> (AGT 1/12, 0:22:20). Yhtä aikaa itkevä ja naurava Mayor saa jatkopaikkansa tuomarien yksimielisellä päätöksellä, hän ja Banks syöksyvät halaamaan toisiaan, ja Banks saattelee riemastuneen Mayorin kulisseihin.

<sup>22</sup> ”Yoli, ensiksikin, pyydän anteeksi sitä, mitä kävimme läpi täällä. Mutta olen iloinen, että teimme sen, koska minulla on kumma tunne, että olemme löytäneet todellisen tähden. Sinussa on jotain erityistä, enemmän kuin vain äänesi – se olet sinä.”

<sup>23</sup> ”And I just think that, you know, just taking everything back for a moment and just concentrating on you and who you are and your voice and the way you just handled that I’m in... you know, respect. I think you’re fantastic, Yoli.”

<sup>24</sup> ”Oli sitten kyse tästä kilpailusta, elämästä tai urasta... Olet voittanut.”

Mayorin ja Cowellin vuorovaikutustilanne on havainnollinen esimerkki siitä, miten tosi-tv-kilpailut rakentavat draamaa pyrkimällä vaikuttamaan katsojaan affektiivisesti. On todennäköistä, että Cowell – tai jakson käsikirjoitustiimi – on päättänyt keskeyttää Mayorin esityksen jo ennen kuin itse esitys alkaa. Esityksen ongelmaksi asetetaan Mayorin nuoren iän, ulkoasun ja kappalevalinnan yhdistelmän epäjohdonmukaisuus, mistä vihjataan jo laulua edeltävässä lavahaastattelussa. Ensimmäisistä sävelistä lähtien on selvää, että Mayor on osaava laulaja, joka pystyy tarjoamaan hiotun esityksen koelaulutilanteessa, joten kilpailun etenemisen kannalta saman asian olisi ajanut pyytää Mayoria vaihtamaan kappaletta ennen laulun aloittamista, tai todeta koe-esiintymisen päätteeksi, että tuomaristo uskoo nuorekkaamman ulkoasun ja uudemman ohjelmiston toimivan jatkossa paremmin. *Make It Rain* ja *I Put a Spell on You* ovat erityisesti Mayorin käyttäminä sovituksina hyvin samantyyllisiä kappaleita, eikä mikään musiikillinen ominaisuus niissä saa katsojaa paikantamaan selkeästi yhtä 1950-luvulle ja toista 2010-luvulle. Koska *I Put a Spell on You* kuullaan niin lyhyt näyte, on mahdotonta sanoa, tuoko *Make It Rain* Mayorista esiin sellaisia puolia laulajana ja esiintyjänä, joita *I Put a Spell on You* ei mahdollistaisi, mutta laulajalle tarjoamansa vokaalisen, tyyllillisen ja ilmaisullisen materiaalin kannalta kappaleet muistuttavat hyvin läheisesti toisiaan.

Näennäisesti Cowellin ja Banksin aloitteesta tehtävät muutokset Mayorin ulkoasussa ovat pieniä. Kengät ja korut riisutaan, mutta Mayor on edelleen samassa puvussa, meikissä ja kampauksessa. Ilman kenkiä esiintyminen luo miellelyhtymiä juurevuudesta ja autenttisuudesta, mutta yhdistettynä iltapukuun vaikutelma on keskeneräinen. Mayor näyttää siltä, kuin hän olisi päättänyt esiintymään kesken pukeutumisen tai riisuutumisen. Esiintymisasuun tehdyt muutokset eivät välttämättä palvele niinkään Mayorin imagon nuorentamista tai koherentin esiintyjäpersoonan rakentamista kuin haavoittuvuuden vaikutelman luomista. Mayor ei ole enää esiintymässä omilla ehdoillaan, oman suunnitelmansa mukaan – esityksen kontrolli siirtyy esiintyjältä ohjelman tuotannolle, joka toimii tuomariston ja juontajan ruumiillisten olemusten kautta. Pienet muutokset Mayorin esityksessä edustavat merkittäviä liikkeitä koe-esiintymistilanteen affektiivisessa dynamiikassa. Katsojalla ei ole lähtökohtaisesti syytä olla huolissaan Mayorin pärjäämisestä: Mayor on insertissä ilmaissut laulaneensa pienestä pitäen, rakastavansa laulamista yli kaiken ja haluavansa ottaa riskejä saavuttaakseen unelmansa. Hän ilmaisee koke-neensa epävarmuutta liittyen ruumiilliseen kelpaavuuteensa viihdealan silmissä, ei laulutaitoonsa. Mayorin esityksen keskeyttäminen siirtää hänet pois turvalliselta maaperältä, herättää katsojassa yllätystä, jopa järkytystä, ja saa jännittämään, miten Mayor selviää yllättävästä

tilanteesta, jossa hänen tasapainoaan heilautetaan suhteessa hänen epävarmuusalueeseensa, ulkonäköön.

Jännitteen rakentaminen toimii suhteessa studioyleisöön, joka on innostunut Mayorin esityksestä alusta lähtien, mutta vielä tehokkaammin se vaikuttaa televisiolähetysten katsojaan. Lähikuvat Cowellin kärsivistä ilmeistä *I Put a Spell on Youn* aikana ehtivät kasvattaa jännitystä ja mahdollista huolta jo ennen esityksen keskeyttämistä – mitä tarkoittaa, että Mayor on taitava, mutta Cowell ei pidä hänestä? Kuunnellessaan Cowellia esityksen keskeyttämisen jälkeen Mayorin olo vaikuttaa olevan epämukava ja ahdistunut – hän pureskelee huuliaan, puristaa tiukasti mikrofonia ja näyttää nieleskelevän itkua. Mayorin vastaukset Cowellin kysymyksiin ovat lyhyitä ja vakavia. Katsojan jännitys tiivistyy: ei ole enää selvää, pystyykö Mayor toipumaan keskeytyksestä ja saamaan itseluottamuksensa takaisin. Häpeän ja nöyryytyksen uhka on vahvasti läsnä. Mayor on tilanteessa, jossa hänet on yllätetty, hän menettää kontrollin ja hänen on selviydyttävä tilanteesta laajan ihmisjoukon katseiden alla. Yllätetyksi ja paljastetuksi tulemisen häpeä on useimmille ihmisille pelottava ja ahdistava ajatus, mikä luo tilanteeseen voimakkaan affektiivisen latauksen ja korkeiden panosten tunnun (Kyrölä 2014, 79).

Jännitys purkautuu hieman Banksin saapuessa lavalle puuhailemaan Mayorin korujen kanssa, sillä hänen läsnäolonsa vaikuttaa lievittävän Mayorin epämukavuutta. Lopullisesti jännite laukeaa, kun Mayor onnistuu kokoamaan itsensä *Make It Rainissa* ja pääsee esittelemään vokaalista taitavuuttaan kappaleen kertosäkeessä. Jännityksen purkautumisen tuottama mielihyvä huipentuu Mayorin saamiin riehaantuneisiin suosionosoituksiin ja ylistävään tuomaripalautteeseen. Ensimmäisellä yrittämällä onnistunut esitys olisi voinut olla katsojalle miellyttävä kokemus, mutta mielihyvän intensiteetti on huomattavasti suurempi, kun siihen päädytään jännityksen ja huolen kautta. Se, että Mayor jäisi yleisön mieleen, jos ylipäättään jäisi, taitavana esiintyjänä, ei ole yhtä tehokasta kuin keskeytetyn esityksen luoma kuva Mayorista hahmona, joka selviytyy voittajana vaikeasta ja pelottavasta tilanteesta. Mayorin insertissä kertoma taustatarina tekee hänestä samastuttavan ja siten kiinnostavan lihaville ja ulkonäöstään epävarmoille katsojille, mutta lavalla tapahtuvan vastoinikäymisen läpikäyminen yhdessä Mayorin kanssa, tämän reaktioita seuraten ja niihin eläytyen, laajentaa esiintymistilanteen koskettavuutta melko yleismaailmallisen yllättävän vastoinikäymisen kokemuksen kautta. Tunne-elämys jättää helposti varjoonsa sen, että Mayorin vaikea tilanne on keinotekoisesti luotu.



Cowellin ja Mayorin vuorovaikutus koe-esiintymisessä on tyypillinen esimerkki siitä, miten tosi-tv-ohjelmissa lihaviin ruumiisiin – ja musiikkirealityjen kontekstissa esiintyjien ruumiillisuuteen ylipäättään – kohdistetaan asiantuntijavaltaa, jota vastaan ei sovi kapinoida. Kyrölän (2014, 67) analysoimissa laihdutussarjoissa asiantuntijaroolissa toimii tavallisesti valmentaja, lääkäri tai ravitsemusterapeutti, jonka tehtävä on ohjata lihavaa ihmistä matkalla kohti normatiivisempaa ruumiillisuutta, ja pitää yllä muodonmuutoksen vaatimaa kuria. Auktoriteettien kyseenalaistamisesta tai torjumisesta rangaistaan vähättelyllä, nöyryyttämisellä, tai liikunnan roolia laihdutuksessa korostavissa ohjelmissa jopa fyysisellä kivulla kovenettujen liikuntavaatimusten muodossa (Kyrölä 2014, 67-68). Musiikkirealityjen dynamiikka on samankaltainen – tuomarien rooli on kertoa mielipiteensä, ja heidän oletetaan tietävän esiintyjää itseään paremmin, mikä on heille parasta, toimivinta ja aidointa. Ohjelmien alkuvaiheissa tuomarit päättävät, ketkä kilpailijat etenevät jatkoon, joten heidän vastustamisensa tai palautteensa huomiotta jättäminen seuraavassa esityksessä voi katkaista kilpailun alkuunsa.

Mayorin koe-esiintymisen tapahtumiin palataan hänen toista esitystään edeltävässä insertissä (AGT 9/12, 1:09:20). Mayor kertoo ensin painonsa vuoksi kokemastaan kiusaamisesta ja syrjinnästä, sekä kohtaamistaan epäilyksistä siitä, soveltuuko hän ammattiesiintyjäksi. Sen jälkeen hän muistelee koe-esiintymisen tapahtumia: ”Going into the audition, I was terrified that Simon was not gonna like me... if it was just me. When he stops the music, I felt... *so* vulnerable. [...] That moment boosted me on and doubled my want for this.”<sup>25</sup> (AGT 9/12, 1:10:43). Mayor sanoo pelänneensä Cowellin reaktiota, ja keskeytys merkityksellistyy hänelle vaikeaksi tilanteeksi, jonka Mayor kuitenkin kääntää kilpailu-uransa kannalta positiiviseksi tapahtumaksi. Katsoja saa näin vahvistuksen sille, että Mayor hyväksyy Cowellin toiminnan. Mayorin rooli on ottaa vastaan epämurkkaavaltakin tuntuva kohtelu ja luottaa siihen, että se on lopulta hänen omaksi parhaakseen. Dynamiikka asettaa kyseenalaiseksi sen, voidaanko musiikkirealityjen kilpailijoita pitää voimaannuttavana representaationa kilpailijoiden edustamille marginalisoiduille ryhmille.

---

<sup>25</sup> ”Ennen koe-esiintymistä olin kauhuissani siitä, ettei Simon pitäisi minusta, jos olisin vain oma itseni. Kun hän pysäytti musiikin, tunsin oloni *niin* haavoittuvaksi. [...] Se hetki kannusti minua eteenpäin ja tuplasi haluni tätä kohtaan.”

Mayorin koe-esiintymisessä saama kritiikki koskee ulkoasua ja kappalevalintaa, eli sitä, miten Mayor edustaa itseään ja millaista esiintyjäpersoonaa hän rakentaa itselleen. Kriteerit itsensä edustamiselle oikein, tehokkaasti ja toivotulla tavalla tulevat tuomaristolla, tässä tapauksessa valkoiselta keski-ikäiseltä mieheltä. Tuomarit painottavat haluaan nähdä Mayorin lavalla ”omana itsenään”, ja oman itseyden esittämisen onnistumista arvioidaan läpi hänen *AGT*-taipaleensa. Tämä tulee ilmi myös Mayorin keskustelussa Cowellin kanssa lavalla ennen toista esitystään. Cowell palaa Mayorin koe-esiintymiseen todeten: ”And if I remember right, we had a little bit of a transformation... now I feel like I’m seeing *you*.”<sup>26</sup> (*AGT* 9/12, 1:12:22). Mayorin toimijuus muodostuu lopulta hyvin rajatuksi, sillä saadakse tuomarien hyväksynnän hänen tulee esittää lihavaa naislaulajuutta tavalla, jota tuomarit pitävät sopivana ja autenttisena.

On hyvin mahdollista, että päätökset siitä, miten tuomarit vaikuttavat esityksiin ja millaisia muokkauspyyntöjä he tekevät, tehdään käsikirjoittajien ja tuottajien kanssa, eivätkä ne ole tuomarien omia tai spontaaneja impulsseja. Ei kuitenkaan ole yhdentekevää, miten ohjelman dramaturgiaa rakentavat valinnat ruumiillistuvat katsojalle. Cowellin ja Mayorin vuorovaikutus asettuu osaksi vakiintunutta valtdynamiikkaa, jossa keski-ikäinen mies on asiantunteva auktoriteetti suhteessa nuoreen naiseen. Mayorin tapauksessa Cowellin kommentit kohdistuvat osittain hänen ulkonäköönsä ja ruumiillisuuteensa, vaikka Mayorin ruumiinkokoa ei keskustelussa kommentoida. Yhdistettynä Mayorin insertissä kuultuihin kertomuksiin epävarmuudesta ulkonäkönsä suhteen muodostuu vaikutelma tilanteesta, jossa Cowell puuttuu lavalla asiaan, joka on Mayorille erityisen arka. Olisi ymmärrettävää, että esityksen keskeyttäminen lauluääneen liittymättömien seikkojen vuoksi olisi suututtavaa. Mayor kuitenkin toteuttaa muodonmuutos-realityistä tuttua käsikirjoitusta, jossa asiantuntija-asemasta käsin tehdyt satuttavatkin teot nähdään perusteltuina, eikä niitä sovi tällöin vastustaa tai kritisoida.

Haavoittuvuuden esittäminen voi olla esiintyjälle tehokas keino muodostaa voimakkaita affektiivisia vuorovaikutuksia yleisön kanssa, mutta *AGT:n* kontekstissa se toimii myös vakiintuneen valta-asetelman ylläpitäjänä. Mayorin toista esitystä kommentoidessaan Cowell toteaa: ”Yoli, you know why you fascinate me? I don’t think you know what you’re capable of... and this is what excites me. [...] You’re the kind of person, I believe, who could get better and

---

<sup>26</sup> ”Jos muistan oikein, kävimme läpi pienen muodonmuutoksen. Nyt minusta tuntuu, että näen *sinut*.”

better and actually surprise yourself.”<sup>27</sup> (AGT 9/12, 1:16:00). Mayorin kiinnostavuus liitetään hänen epävarmuuteensa ja huoleensa kelpaavuudestaan, ja hänet lukitaan näin positioon, jossa itsevarmuuden karttuminen ja sitä kautta vakiintuneiden valta-asetelmien haastaminen tekisi hänestä vähemmän kiehtovan esiintyjän.

AGT jatkaa genrensä perinnettä tuoda esiin marginalisoitujen ihmisten ja esiintyjien kokemaa syrjintää ja väkivaltaa kommentoimatta tai muuttamatta sitä, miten ohjelman omat rakenteet osallistuvat sorron muotojen ylläpitämiseen. Mayorin ensimmäisessä koelaulussa tapahtuva esityksen keskeyttäminen ja Mayorin ulkoasun ja esiintyjäpersoonan kommentointi on hienovaraisempaa kuin Susan Boylen kohtaama silmienpyörittely ja pilkallisuus, mutta se on yhtä lailla ruumiillisuuteen kohdistuvaa ja ruumiillisten ominaisuuksien kautta perusteltua vallankäyttöä, johon esiintyjän täytyy suostua pärjätäkseen kilpailussa. Ohjelman tuotantokoneisto ja tuomarit ovat immuuneja moraaliselle kritiikille kilpailijoiden taholta, vaikka ne osallistuisivat samankaltaiseen toimintaan, joka esitetään kilpailijoiden puheessa julmana, kun sitä harjoittavat ohjelman ulkopuoliset toimijat.

## *5.2. Kehopositiivisia muodonmuutoksia*

Sävy, jolla Yoli Mayoria käsitellään sekä inserteissä että vuorovaikutuksessa tuomarien ja juontajan kanssa ennen hänen ensimmäistä esitystään, on huomattavan erilainen kuin Boylen koe-esiintymisen pohjustaminen. Siinä missä Boylen kohdalla katsojalle välitetyt affektiiviset kutsut keskittyvät ennen koe-esiintymistä nauruun, inhoon ja vierauteen, kutsuu Mayorin affektiivinen esittäminen samastumiseen ja myötätuntoon. Boyle esitetään friikkinä – hahmona, jota kohtaan on normaalia kokea halveksuntaa ja jonka ”imagoon” laulutaito lyö yllättävän särön. Mayor sen sijaan kutsutaan näkemään vaikeuksista ja ennakkoluuloista huolimatta kilpailuun uskaltautuneena selviytyjänä ja sorretun ihmisryhmän – lihaviiden naisten – edustajana. Erojen taustalla voidaan nähdä useita tekijöitä lähtien siitä, että Boyle esitetään brittiläisessä ja Mayor yhdysvaltalaisessa mediakontekstissa.

---

<sup>27</sup> ”Yoli, tiedätkö, miksi kiehdot minua? Minusta tuntuu, ettet tiedä mihin kaikkeen pystyt... ja se innostaa minua. [...] Uskon, että olet ihminen, joka voi kehittyä paremmaksi ja paremmaksi ja yllättää jopa itsensä.”

Eräs keskeinen vuosien 2009 ja 2017 välissä tapahtunut muutos on kehopositiivisuusliikkeen kasvaminen ja valtavirtaistuminen. Lihavien ihmisten syrjinnän ja lihavuuden stigmatisoinnin purkamiseen tähtäävää järjestäytynyttä aktivismia on ollut olemassa 1960-luvulta asti (Harjunen & Kyrölä 2007, 25–26), mutta lihavuusaktivismista kumpuava kehopositiivisuus (engl. *body positivity*) on muotoutunut liikkeenä ja ideologiana erityisesti 2010-luvulla (Sastre 2014). Kehopositiivisuus on väljä käsite, jota voidaan käyttää kuvaamaan sekä oman kehon hyväksymiseen ja rakastamiseen tähtääviä toimia että poliittisia, syrjinnän ehkäisemiseen liittyviä päämääriä. Liikkeen valtavirtaistuminen liittyy pitkälti internetin käytön yleistymiseen ja yksilön mahdollisuuksiin vaikuttaa siihen, millaisia kehoja tuodaan näkyviin julkisissa virtuaalitiloissa. Kehopositiivisuusideologia on otettu myös markkinointikäyttöön, ja sillä myydään esimerkiksi kosmetiikkaa ja hyvinvointipalveluja. (Sastre 2014, 929–930.)

Käsitteen kaupallistuminen ja sen käyttäminen ensisijaisesti psykologisessa, oman kehon rakastamiseen tähtäävässä merkityksessä on saanut osan aktivisteista hylkäämään termin epämääräisenä ja epäpoliittisena. Itsensä rakastamisen korostaminen voi rakentaa diskurssia, jossa marginalisoituun ruumiillisuuteen liittyvät vaikeudet paikannetaan yksilön huonoon itsetuntoon ja niitä pyritään ratkaisemaan muuttamalla omaa asennetta, sen sijaan että tarkastellaan ja pyritään muuttamaan syrjiviä rakenteita. Kehopositiivisuuden valtavirtaistuminen on kuitenkin johtanut tilanteeseen, jossa kehollisen moninaisuuden arvostaminen ja kauneuden käsitteen laajentaminen ovat mediassa ja markkinoinnissa yleisiä diskursseja ainakin puheen tasolla. (Ks. Sastre 2014, 929–931.) Mayorin AGT-representaatio on havainnollinen esitys siitä, miten 2010-luvun kehopositiivisuusliike mahdollista lihaville ihmisille entistä enemmän näkyvyyttä ja empaattisempaa kohtelua mediassa nojaten kuitenkin laihdutusnarratiivien kaltaiseen yksilön vastuuta korostavaan muodonmuutostarinaan. Ruumiinkoon sijaan Mayorin tarinassa muutetaan lihavan ihmisen asenne ja itseilmaisun tapa.

Kyrölän (2014, 2) mukaan länsimaisessa mediassa lihavuus esitetään terveysuhkana, muodonmuutostarinan alkupisteenä, komediallisena ruumiillisuutena, arkisen tavallisuuden merkitsejänä tai liioiteltuna tragediana. Mayorin kohdalla näistä narratiiveista painottuu tavallisuus – hänen ruumiillisuutensa tekee hänestä tavallisten naisten edustajan viihdeteollisuudessa. Ero Boyleen selittyy osaltaan lihavan naiseuden kategorian sisäisiä eroja ja niiden risteymiä tarkastelemalla. Mayor on nuori ja ensiesiintymisestään lähtien huolitellun näköinen. Hänen esiintymisensä ei tuo pintaan yhteiskuntaluokkaan liittyviä konnotaatioita samaan tapaan kuin Boylen.

Mayor mainitsee vanhempiensa omistaneen autokorjaamon tämän ollessa nuori, mutta hänen ulkonäkönsä, puhetapansa tai elämäntarinansa eivät herätä erityisiä luokkamielikuvia. Iän, luokan ja ulkoasun yhteisvaikutukset rakentavat kehikon, jonka tukemana Mayor näyttäytyy potentiaalina. Häneen kohdistuu sekä epäonnistuneen friikin rooliin kutsuvia että siltä suojaavia tekijöitä. Mayorin lihavuus, historia kiusattuna ja syrjittynä, mahdollinen työväenluokkaisuus ja maahanmuuttajataustaisuus mahdollistaisivat Mayorin toiseuttamisen. Hän selittää kuitenkin tehneensä päätöksen tavoitella unelmaansa epävarmuudestaan huolimatta. Ohjelmassa rakentuu narratiivi, jossa Mayor ottaa hallinnan kohtalostaan ja sitoutuu tavoittelemaan laulajatähden hahmoa. Sitoutuneisuus tulee havaittavaksi tämän huolitellussa ulkoasussa ja nöyrässä suhtautumisessa tuomarien vallankäyttöön.

*Got Talent* -narratiivi esittää, että friikiksi merkityksellistyminen liittyy omiin valintoihin ja kyvykkyyteen – Mayor on kieltäytynyt sorretun ja ulkopuolisen ihmisen roolista, mikä saa katsojan olemaan hänen puolellaan jo ennen kuin hän on laulanut säveltäkään. Keski-ikäinen, työtön ja stailaamaton Boyle puolestaan on lihavan naiseuden toteutunut uhkakuva, joka ei kenties täysin ymmärrä edustamiensa asioiden vastenmielisyyttä. Tämä asetelma tekee Boylesta vieraan toisen, johon katsoja ei edes halua samastua, jolloin hänen ja katsojan välillä aktivoituvat lihavuuden mediaesittämisen etäännyttävät komedialliset ja traagiset ulottuvuudet, jotka alkavat purkautua, kun hän yllättäen osaakin laulaa.

Mayorin lihavuus toimii Kyrölän (2014, 64–86) analysoiman muodonmuutosnarratiivin alkupisteenä, mutta kyse on ensisijaisesti henkisestä muodonmuutoksesta. Kyrölän tarkastelemat laihdutusrealityt pyrkivät näyttämään prosessin, jossa oman ruumiin kutistaminen tarjoaa puhdistumisen lihavuuden häpeästä (Kyrölä 2014, 75). Tähän vakiintuneeseen lihavan ruumiillisuuden esitystapaan viittaa myös Mayor koe-esiintymistään edeltävässä insertissä (*AGT* 1/12, 0:16:28), jossa hän kertoo ajatelleensa, että hänen täytyy muuttaa ruumistaan voidakseen menestyä. Samassa insertissä Mayor kuitenkin torjuu ajatuksen ruumiin muokkaamista menestyksen ehtona. Mayorin tarina noudattaa siis samankaltaista affektiivista käsikirjoitusta kuin muodonmuutosreality, mutta matka häpeästä ylpeyteen tapahtuu omalla tahdonvoimalla, sinnikkyydellä ja asiantuntijoiden vallankäyttöön mukautumalla. Nämä kaikki ovat tyypillisiä muodonmuutosrealityjen laihdutusprosesseihin kuuluvia aineksia (Kyrölä 2014, 67–68, 70–71). *AGT* jättää pois itse laihduttamisen, vaikka kilpailijoiden ruumiillisuuden kontrollointi

pukeutumisen, esiintymistavan sekä laulajien tapauksessa kappalevalintojen ja äänenkäytön hallinnoimisella on toki formaatin arkipäivää.

Kyrölä (2014, 70) osoittaa, ettei muodonmuutosohjelmien viehätys perustu ainoastaan tarpeeseen todistaa lihavan ihmisen nöyryytystä ja kokea itsensä täten paremmaksi ja lihavuudesta erilliseksi, vaan myös voimaantumisen tunteeseen, joka syntyy ohjelmien rakentamasta lupausnarratiivista. Muodonmuutostarinat takaavat, että kuka vain voi voittaa ja päästä yli menneisyyden taakoista, jos sitoutuminen muutosprosessiin on riittävän voimakas. Laihdutusohjelmien tapauksessa affektiivinen kutsu houkuttelee katsojaa kohti oman ruumiin kutistamista, sillä se esitetään ehtona luvattujen hyötyjen saavuttamiselle, eikä tilaa yllätyksille tai erilaisille lopputuloksille juuri ole. (Kyrölä 2014, 70.) *AGT* tekee vastaavan lupauksen, mutta muodonmuutos ei välttämättä tarkoita laihtumista. Katsoja saa tarinasta samankaltaisen voimaantumisen tunteen ja mielihyvän muutoslupauksen toteutumisesta, vaikka *AGT:ssa* tahdonvoima ja sitoutuminen täytyy kohdistaa laihtumisen sijaan syrjinnän ja kiusaamisen yläpuolelle nousemiseen sekä tuomariston ohjeiden tarkkaan noudattamiseen (ks. Kyrölä 2014, 189–190).

Sekä laihduttaminen että menestyksen tavoitteleva syrjinnästä huolimatta esitetään tositv:ssä omana valintana ja vapaan tahdon harjoittamisena. *AGT:n* tarjoama kokemus kaikenlaisissa ihmisissä asuvasta potentiaalista, jonka voi toteuttaa, jos vain haluaa tarpeeksi, voi olla voimakas ja aidosti voimaannuttava. Lihava pop-artisti on länsimaaisessa kulttuurissa edelleen poikkeus, ja Mayorin kaltaisten esiintyjien merkitys esikuvina on keskeinen. Ohjelman sanoma on kuitenkin ristiriitainen – jos kuka tahansa voi päättää tavoitella unelmiaan vaikeuksista huolimatta, miksi kaikki eivät tee niin? Kun korostetaan yksilön vapautta ja vastuuta elämästään, jäävät rakenteelliset seikat narratiivin ulkopuolelle; epämääräisiksi esteiksi, jotka ovat olemassa itsestään ja joiden yli taisteleva on väistämätön osa lihavuuden kokemuksesta. Todellisuudessa kiusaaminen ja syrjintä ruumiillisten erojen perusteella tarvitsee ympärilleen kulttuurin, jossa ruumiilliset erot määrittävät sen, millainen ihminen saa olla, mitä hän saa tehdä ja millaiset kokemukset ovat hänelle mahdollisia. Vaikka vuoden 2017 *AGT* ei enää normalisoi lihavien esiintyjien avointa pilkkaamista, on käsitys siitä, millainen esiintyjä lihava nainen voi olla, edelleen melko ahdas. Ohjelman tarjoama voimaantumispotentiaali on ambivalentti, sillä se ei tiedosta omaa rooliaan syrjivien rakenteiden ylläpitäjänä.

Garland-Thomsonin (2001) retoriikkojen avulla tarkasteltuna voidaan havaita, että Mayorin tapauksessa vallalla on realistinen retoriikka. Siinä normista poikkeava ruumiillisuus pyritään esittämään tavallisena, ja katsojaa kutsutaan samastumaan katsottavana olevan henkilön kokemukseen. Garland-Thomsonin mukaan realistiseen retoriikkaan liittyy pyrkimys loiventaa vammaisen ja ei-vammaisen ruumiillisuuden välisiä eroja, mutta se ei välttämättä onnistu kyseenalaistamaan hierarkioita, jotka esittävät vammaisuuden ei-toivottavana tilana. (Garland-Thomson 2001, 344–346.) Lihavuuden esitysten analysointiin sovellettuna realistinen retoriikka on näkyvillä erityisesti kaupallisissa kehopositiivisuuskursseissa. Perinteistä mallistandardia suurikokoisempia kehoja voidaan tuoda näkyville esimerkiksi mainoskampanjoissa ja korostaa sitä, miten monenlaiset kehot voivat olla kauniita.<sup>28</sup>

Pelkkä erikokoisten kehojen näyttäminen mainonnassa normaaleina, kauniina tai aitoina ei kuitenkaan kyseenalaista kauneuden ja normaaliuden vaatimusta ja niiden tavoittelemisen esittämistä tärkeänä. Lihavien ihmisten kohtaama rakenteellinen syrjintä perustuu ajattelulle, jonka mukaan yhdenlaiset ruumiit ovat normaaleja ja hyviä, toisenlaiset eivät. Normaaliuden määritelmän venyttäminen ei ratkaise ongelmaa, vaan korkeintaan siirtää syrjintää kokevan ryhmän rajoja. (Ks. Sastre 2014, 930–931; Kyrölä 2014, 189–191.) Syrjivien rakenteiden syvälinen purkaminen edellyttäisi kehojen arvottamisesta luopumista. Retoriikka, jonka mukaan kaikki kehot ovat yhtä kauniita ja hyviä, voi tukkia mahdollisuudet keskustella ruumiillisten erojen perusteella syntyvistä eroista ihmisten kokemusmaailmoissa, toimintamahdollisuuksissa, yhteiskunnallisessa ja taloudellisessa asemassa sekä käsityksissä itsestä ja sosiaalisesta todellisuudesta. Sitä voidaan näin tahallisesti tai tahattomasti käyttää keinona vaientaa marginalisoitujen ihmisten kokemukset ja tarpeet. Lihavuutta tarkastellessa tämä funktio on erityisen helposti saatavilla, sillä kulttuuristen ruumisnormien aiheuttamat ulkonäköpaineet koskevat tavalla tai toisella kaikkia ihmisiä, ja tällöin keskustelu siirtyy helposti lihavien ihmisten kohtaamasta erityisestä syrjinnästä siihen, miten kaikki tarvitsevat kehopositiivisuutta.

*AGT:ssa* tämänkaltaisen realistisen retoriikan käyttö vakiinnutetaan jo ennen Mayorin ensimmäistä koe-esiintymistä. Keskustellessaan Mayorin kanssa kulisseyksissä ennen lavalle astumista juontaja Tyra Banks toteaa: ”Everyone is different! And there’s so many types of beauty!”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Laajasti huomiota herättänyt esimerkki tämänkaltaisesta lähestymistavasta on kosmetiikkamerkki Doven Real Beauty -kampanja, joka on tuonut mainoksiinsa monen näköisiä naisia ja sisällyttänyt mainontaansa keskustelua kauneuden määrittelystä ja itsetunnon merkityksestä (ks. esim. Bahadur 2014).

<sup>29</sup> ”Kaikki ovat erilaisia! Ja kauneutta on niin monenlaista!”

(*AGT* 1/12, 0:16:43). Banksin kommentti seuraa inserttiä, jossa Mayor kuvailee kokemaansa kiusaamisen aiheuttamia epäilyjä omista mahdollisuuksista. Banksin reaktio on linjassa 2010-luvun kehopositiivisuusdiskurssin kanssa – erityisesti nuoren naisen pilkkaaminen lihavuudesta näyttäytyy huomattavasti paheksuttavampana tekona vuonna 2017 kuin 2009. *BGT* ei alkumetreillään vaikuta olevan lainkaan huolestunut siitä, miten Boylelle naureskelu yllätyselementin rakentamiseksi vaikuttaa hänenlaisiinsa katsojiin. Mayor puolestaan esitetään katsojalle samastuttavana hahmona, jolle ilkeileminen tuntuisi vieraannuttavalta.

Keskustelun päätteeksi Banks sanoo Mayorille: ”Well I am looking forward to hearing you sing. And making all of the curvy girls proud!”<sup>30</sup> kietoo kätensä tämän hartioille ja läpsäyttää omaa takamustaan (*AGT* 1/12, 0:17:00). Banks on mallinurallaan profiloitunut kurvikkaaksi malliksi, mutta muiden televisioesiintyjien rinnalla, saati missä tahansa muussa kontekstissa, hän on hyvin hoikka. Banksilla on myös muutoin merkittävä sosiaalinen pääoma käytössään: hän on kaunis ja menestynyt, ja toimii *AGT:ssä* sympaattisen ja kannustavan juontajan roolissa. ”Curvy girls” muodostuu *AGT:ssä* kategoriaksi, johon kuuluvat paitsi Yoli Mayorin, myös Tyra Banksin kaltaiset ihmiset, jolloin siitä tulee katsojalle miellyttävä ja houkutteleva. Nimeämällä Mayorin osaksi omaa ruumiillista kategoriaansa ja sen ympärille muodostuvaa yhteisöllisyyden kokemusta Banks esittää Mayorin hahmona, jonka puolella katsoja haluaa olla. Tällainen realistisen retoriikan käyttö voi parantaa Mayorin mahdollisuuksia pärjätä yleisön suosiolla ratkeavassa kilpailussa. Banksin Mayoria kohtaan osoittaman lämmön, hyväksynnän ja fyysisen läheisyyden todistaminen voi myös olla Mayoriin samastuvalle katsojalle erittäin merkityksellistä. Banks edustaa sellaista naiseutta, jota osittain määrittää pyrkimys muodostaa mahdollisimman suuri etäisyys itsensä ja lihavuuden välille. Lihavalle ihmiselle kauniin laihan naisen hahmo voi edustaa uhkaa kiusaamisesta, ulossulkemisesta ja alemmuudentunteesta. Banksin toiminta purkaa näitä hierarkioita ja affektiivisia latauksia.

Realistinen retoriikka kuitenkin häivyttää Mayorin kokemusten sekä niiden syiden ja seurauksien erityisyyden osaksi yleistä kurvikkaan tyttöyden kokemusta, johon voivat samastua ihmiset keskimääräistä muodokkaammasta huippumallista erittäin lihaviin katsojiin. Tällöin Mayorin vaikeudet näyttäytyvät enemmän seurauksena hänen epävarmuudestaan sekä hänen itsensä ja kasvuympäristönsä vaikeuksista ymmärtää, että kauneutta on monenlaista, eikä

---

<sup>30</sup> ”Odotan innolla, että saan kuulla lauluasi. Ja että teet kaikki kurvikkaat tytöt ylpeiksi!”



niinkään siitä, että ulkoapäin määriteltävän kauneuden rooli täyden ihmisarvon edellytyksenä on väkivaltainen kulttuurinen rakenne, jonka näkeminen, kyseenalaistaminen ja purkaminen on välttämätöntä, jos pyrkimyksenä on todellinen mahdollisuuksien tasa-arvo erilaisten esiintyjien keskuudessa.

### 5.3. Affektiiviset suhteet

Boyleen kohdistuneeseen avoimeen halveksuntaan verrattuna Mayorin kannustava kohtelu houkuttelee ajattelemaan, että lihavan naisen hahmoon liittyneet inhon ja säälin affektiiviset lataukset ovat purkautuneet ja korvautuneet positiivisemmilla miellelyhtymillä, jotka mahdollistavat lihavan esiintyjän tarkastelemisen inhimillisenä, tasavertaisena toimijana. Aineistoni perusteella muutokset ovat huomattavia, mutta osa lihavaan laulajaruumiillisuuteen liitettävistä diskursseista ja affektiivisista latauksista on säilynyt samana tullen näkyviin hieman eri tavoilla Boylen ja Mayorin tapauksissa. Keskeinen yhtäläisyys analyysiesimerkkieni välillä liittyy siihen, millaisia tunteita lihavat naiset voivat esittää, ja millaisia tunteita heidän on sopivaa herättää katsoja-kuulijassa.

Vaikka affektiiviset kutsut, joita musiikkirealityt pyrkivät välittämään yleisön ja esiintyjän välillä ovat Boylen ja Mayorin tapauksessa hyvin erilaisia, on myös AGT jäykkä sen suhteen, millainen affektiivinen lataus ja millainen ruumiillisuusesitys saa kehittyä laulajien esityksissä. Musiikkirealityissa lihavat naiset laulavat melankolisia pop-balladeja paikallaan seisten. Tämä konventio näkyy paitsi analyysiesimerkeissäni, myös useiden muiden musiikkirealityissa esiintyneiden lihaviin naislaulajien – esimerkiksi Scarlett Leen, Michelle McManusin ja Casey Donovanin – kilpailuohjelmistossa. Pelkästään ohjelmatalenteita katsomalla on mahdotonta tietää tarkasti, miten esitettävät kappaleet valitaan ja esitykset suunnitellaan, ja miten eri tahot käyttävät valtaa näissä prosesseissa (ks. Meizel 2011, 54–56). Yoli Mayorin tapauksessa ohjelmiston affektiivista laatua kontrolloidaan eksplisiittisesti tuomarien toimesta. Mayorin neljästä kokonaisesta kilpailuesityksestä kolme – *Make It Rain*, *Love on the Brain* ja *Say You Won't Let Go* – on keskenään hyvin samankaltaisia melankolisia soulpop-balladeja minimalistisella säestyksellä. Ainoa esitys, joka ei saa tuomareilta innokasta vastaanottoa, on musiikkityyliltään ja affektiiviselta lataukseltaan muista poikkeava Mayorin kolmas esitys, brittiartisti Rag'n'Bone Manin synkkä bluesrock-kappale *Human*. Mayorin esityksissä ja tuomarien reaktioissa

muodostuu järjestelmä, jossa Mayoria kiitetään johdonmukaisesti haavoittuvuuden ja surun esittämisestä ja moititaan vihaisen ja aggressiivisen tunnelatauksen välittämisestä. Haavoittuvuuden ja surun korostaminen muodostuu tärkeäksi myös Mayorin esityksiä ympäröivissä inserteissä ja haastatteluissa.

*AGT* käyttää monenlaisia kerronnallisia ja audiovisuaalisia keinoja asettaakseen Mayorin hauraaseen ja herkkään positioon suhteessa tuomaristoon ja katsojaan. Esitystapa voidaan nähdä viitteenä siitä, että Garland-Thomsonin kategorisoinnin mukaisen realistisen retoriikan rinnalla Mayorin kuvauksessa aktivoituu sentimentaalinen retoriikka. Siinä katseen kohde esitetään avuttomana uhrina, johon tulee kohdistaa sääliä ja joka tarvitsee katsojalta apua tai pelastusta. (Garland-Thomson 2001, 341.) Mayorin tapauksessa sentimentaalisuuden rinnalla kulkee voimaantumistarina, joka korostaa Mayorin toimijuutta ja mahdollisuuksia päättää kohtalostaan – Mayorin rooli esimerkiksi inserteissä kerrottavassa tarinassa ei ole niinkään uhrin kuin selviytyjän. Mayorin ohjelmistovalinnat sekä niihin liittyvät tuotannolliset tekijät ja niihin kohdistuva tuomaripalaute vaikuttavat kuitenkin olevan huomattavan sitoutuneita pitämään Mayorin haavoittuvana, jopa traagisena hahmona.

Lihavuuden ja haavoittuvuuden yhteys on lihavuuden mediaesityksissä alati läsnä, mutta sen käsittely ei tyypillisesti ole yhtä räikeää kuin pelon, inhon ja häpeän kaltaisten tunteiden. Jonkinlainen surullisuus ja arkuus on kuitenkin hyvin yleinen tunnelataus lihaviin hahmojen esittämisessä: lihava ihminen on kohtaamansa syrjinnän seurauksena tai sen pelossa epävarma, yksinäinen, ulkopuolinen ja ujo (ks. Cooper 1997, 34). Garland-Thomsonin (2001, 341) mukaan sentimentaalinen retoriikka esittää vammaisen hahmon kärsimyksen ruumiillistumana, jonka esitys on suunnattu ei-vammaiselle katsojalle. Vammainen hahmo esitetään passiivisena avun vastaanottajana ja retoriikka kiinnittyy usein lapsen tai naisen hahmoon (Garland-Thomson 2001, 341–342, 352–354). Mayoria ei esitetä varsinaisesti holhoavassa valossa, mutta sentimentaaliselle retoriikalle tyypillinen haavoittuvuuden tuottaminen on selvästi läsnä. Siinä missä sentimentaalisuutta aktivoivat vammaisuuden esitykset pyrkivät usein rahankeruuseen, jonka tarkoitus on monesti vammaisuuden parantaminen tai normalisoiminen, on Mayorin käsittelytapa televisiotuotannon valitsema näkökulma, jonka arvellaan kerryttävän yleisön kiinnostusta ja myöhemmässä vaiheessa äänestysliikennettä. Katsojan halua toimia auttajana ja pelastajana aktivoidaan esittämällä Mayor hahmona, joka voi vapautua surusta ja menneisyyden taakoista menestymällä *AGT:ssä*.

Marginalisoidussa ruumiissa elämiseen liittyvän surun käsittely on teemana monitasoinen. Mayorin tarina, jossa oman ruumiillisuuden ja ympäristön välisiin kohtaamisiin kuuluu olennaisesti kiusaamista ja syrjintää, on lihavien naisten kokemusmaailmassa tyypillinen (Cooper 1997, 36). Siinä missä Susan Boyle viittaa kohtaamiinsa ennakkoluuloihin yleisellä tasolla, nimeää Mayor eksplisiittisesti painonsa syyksi siihen, miksi häntä on kohdeltu huonosti (AGT 1/12, 00:15:40). Mayorin kertomukset siitä, miten hän on jäänyt ilman tanssikutsuja ja näytelmien päärooleja (AGT 9/12, 1:09:47), ovat samastuttavia, ja niiden kertominen on tapa haastaa lihavuuteen tyypillisesti liitettyä häpeää. Häpeän tunteeseen kuuluu pelko oman huonouden tai pahuuden paljastumisesta muille ihmisille. Ottamalla lihavien ihmisten sosiaaliseen kohteluun liittyvät nöyryyttävät kokemukset puheeksi omilla ehdoillaan – tai niin, että se vaikuttaa katsojan mielestä omaehtoiselta – Mayor purkaa häpeään liittyvää tarvetta piilottaa ja salailla. (Ks. Kyrölä 2014, 63.)

Sara Ahmedin (2014, 172) mukaan rakenteellisen syrjinnän tunnistamisen ja purkamisen kannalta on keskeistä, että sen aiheuttamista tuskallisista kokemuksista puhutaan. Surun jakaminen voi olla väkevä voima yhteisöllisyyden tunteen ja samastumisen kokemuksen rakentamisessa, mikä mahdollistaa syrjinnän hahmottamisen rakenteellisena väkivaltana, eikä yksittäistapauksina. Kokemus yhteisöstä ja jaetusta sorrosta on tarpeellinen poliittisesti, sillä vastarinta edellyttää tunnetta siitä, ettei asialla ole yksin. (Ahmed 2014, 172.) AGT:n tapauksessa syrjintään liittyvän surun esiin tuominen henkilökohtaisten tarinoiden kautta voi olla poliittisesti merkittävää paitsi Mayoriin samastuvien katsojien voimaannuttamisen kautta, myös tuomalla esiin mediassa edelleen melko kritiikittömästi esitettävän lihavien pilkkaamisen todelliset vaikutukset, ja näyttämällä lihavat kokonaisina ihmisinä, joiden tunne-elämä on yhtä monimutkainen kuin muidenkin ihmisten.

Tämä inhimillistävä ja lähelle tuleva esitystapa on erityisen selkeästi käytössä Mayorin toista esiintymistä edeltävässä insertissä (AGT 9/12, 1:09:00). Osion videomateriaalissa Mayor vuoroin kulkee tuulisella merenrannalla paita ja hiukset hulmuten, vahvasti meikattuna ja kirkkaasti valaistuna, ja vuoroin kertoo tarinaansa studiossa suoraan kameraan katsoen. Mayorin puheen taustalla soi dramaattinen mollikappale, Kelly Ridan *Read All About It*. Insertin kuvakieli ulkona kuvatuissa osioissa hyödyntää lähikuvia näyttäen Mayorin hymyttömät kasvot useista kulmista. Kuvat edustavat omanlaistaan surun estetisointia: Mayor on yksin luonnonkauniissa

maisemassa, mutta stailattu ja meikattu muille esiintymistä varten; hän näyttää vakavalta mutta tunteensa hallitsevalta. Mayor kuvailee kohtaamaansa kiusaamista ja stereotypioita sekä niiden vaikutusta itsetuntoonsa rauhallisesti, studiokuvissa jopa hieman hymyillen, kunnes murtuu itkuun puhuessaan siitä, miten monet ihmiset kyseenalaistavat hänen sopivuutensa viihdeteollisuuteen. Myös itkiessään Mayor pysyy hillittynä ja viehättävänä; riittävän kontrollissa, jotta katsoja kokee pääsevänsä lähelle muttei liian lähelle. Kokemus emotionaalisesta intiimiydestä pysyy miellyttävänä ja myötätuntoa herättävänä sen sijaan että intiimiys muuttuisi liialliseksi, kiusalliseksi tai jopa inhoa herättäväksi (ks. Kyrölä 2014, 81).



Kuva 4. Yoli Mayor *Love on the Brain* -esitystä edeltävässä insertissä.

Estetisoidun surullisuuden affektiivinen lataus jatkuu voimakkaana myös Mayorin varsinaisissa lauluesityksissä. Mayorin kilpailuohjelmisto ei sinänsä edellytä suruun ja sen sukulaistunteisiin – kaipaukseen, täyttymättömyyden haluun, pakahduttavaan rakastumiseen ja menettämisen pelkoon – painottuvaa affektiivista latausta, mutta sellainen esityksiin yhtä kaikki rakentuu *Human*-kappaletta lukuun ottamatta. Mayorin toisen esityksen (*AGT* 9/12, 1:12:57) kappale, Rihannan *Love on the Brain*, kertoo tekstin tasolla intensiivisestä, jopa väkivaltaisesta, rakastumisesta ja kaiken nielevästä himosta (ks. liite 4). Alkuperäisesityksessä Rihannan äänenkäyttö on monipuolista ja leikittelevää. Laulutapa vaihtelee vuotoisesta ja ohuesta soinnista tiiviiseen ja voimakkaaseen soul-laulantaan. Rihanna koristelee esitystään runsailla korukuvioidilla, huokauksilla ja huudahduksilla. Instrumentaatio sähkökitaroinen, syntetisaattoreinen ja taustakuoroinen viittaa 1950–60 -lukujen r’n’b -musiikkiin. Yleisvaikutelma muodostuu leikkisäksi, myrskyiseksi ja voimakkaan seksuaaliseksi.

Mayorin esitystä kappaleesta säestää pelkkä piano. Hän esittää kappaleen paikallaan seisten, pitkälti silmät kiinni. Mayorilla on voimakas, puhdas, tummasävyinen ja vaivattoman kuuloinen lauluääni. Hän laulaa kappaleen intensiivisesti, nojaten pitkiin säveliin. Mayorin esityksessä on jonkin verran dynaamista vaihtelua äänenvoimakkuudessa ja tiiviydessä, mutta Rihannan esityksen kaltainen keveys ei missään vaiheessa ole läsnä. Mayor on hymytön, rypistää kulmiaan ja vie käsiään nyrkkiin. Ilmeet ja kehonkieli voimistavat kappaleen tekstiin liittyviä epätoivon ja ahdistuksen elementtejä: siinä missä Rihannan versiossa rakastuminen vie mielihyvän ja kärsimyksen väliselle rajalle, on Mayorin versio intohimoisuudessaan vakava ja tuskainen. Esitys saa seisovat aplodit ja ylistävän tuomaripalautteen. Heidi Klum sanoo rakastavansa Mayoria ja pitävänsä tätä yhtenä parhaista, ellei parhaana kilpailun laulajista (AGT 9/12, 1:15:23). Simon Cowell sanoo uskovansa Mayorin mahdollisuuksiin kehittyä artistina ja päästä pitkälle (AGT 9/12, 1:16:12).

Kolmannessa jaksossaan (AGT 13/12) Mayor laulaa brittiartisti Rag’n’Bone Manin *Human*-kappaleen, joka on aiempaa ohjelmistoa synkempi, raskaampi ja aggressiivisempi. Tekstin tasolla kappale käsittelee voimattomuuden ja turhautumisen tunteita (ks. liite 5). Toistuvat fraasit ”I’m only human after all, I’m only human after all / Don’t put the blame on me, don’t put your blame on me” muodostuvat uhmakkaaksi protestimantraksi. Mayor esiintyy rockbändin säestämänä dramaattisessa valaistuksessa, punamustien videoprojisointien edessä. Esitys alkaa aiemmista numeroista tutulla riisutulla piano- ja kitarasäestyksellä (AGT 13/12, 1:07:18). Mayor laulaa näennäisesti yksin lavan takaosassa mikrofoni kädessään, ja kävelee sieltä ensimmäistä säkeistöä laulaessaan lavan etualalle mikrofonitelineen luokse. Valaistus muuttuu vähitellen niin, että lavalla olevat soittajat tulevat näkyviin, ja rummut ja basso liittyvät säestykseen.

Mayorin laulumelodia kulkee säkeistössä matalalla, ja hänen äänenkäyttönsä on melko pehmeää ja hillittyä. Korkeammalla soivassa kertosäkeessä Mayor laulaa voimakkaasti, intensiivisesti ja aggressiivisesti. Hän käyttää tehokeinoina melodiasävelille liukumista hitaasti alakautta, huudahduksenomaista laulua ja äänen säröttämistä, jotka luovat vaikutelman raa’asta fyysisestä voimankäytöstä, pidäkkeettömyydestä ja aggressiivisuudesta. Kertosäkeessä myös kuoromaiset taustalaulut antavat esitykseen voimaa ja massaa – esitys tuntuu kuulijalle suurelta, intensiivisyydessään jopa hyökkäävältä. Mayorin kehonkieli välittää jännitteistä ja intensiivistä latausta samankaltaisilla keinoilla kuin *Love on the Brainissa* – suljetuilla silmillä, rypistyvillä kulmilla ja nyrkkiin puristuvilla käsillä – mutta ilmeiden ja eleiden erilainen konteksti muuttaa myös

niiden merkityksiä. Yhdistettynä massiivisempaan säestykseen, näyttävämpään lavatuotantoon ja ennen kaikkea aggressiivisempaan äänenkäyttöön Mayorin ruumiillisuus ei enää kerro hauraasta kärsimyksestä vaan voimakkaasta uhmasta, jopa vihasta.

Kuten luvussa 2.4 totean, lauluääni medianana on intiimi ja intensiivinen – Mayorin esitys vaatii kuulijan huomion ja tunkeutuu tähän ruumiillisella tasolla. Erityisesti *Humanin* ensimmäisessä kertosäkeessä ja C-osassa Mayorin huudonkaltainen, erittäin voimakas ja kiinteä laulutapa välittää kuulijan kehoon jännitteen ja kokemuksen siitä fyysisestä voimankäytöstä, joka saa äänen aikaan. Aggressiivisuuden kokemus tulee niin lähelle kuulijaa kuin mahdollista, tämän oman kehon sisään. Kappaleen sovitus on hyvin samankaltainen kuin Rag’n’Bone Manin levytetyssä alkuperäisversiossa, mutta Mayorin taustakuoro kuulostaa suuremmalta alkuperäisversioon verrattuna. Vaikutelma suuresta äänijoukosta tukemassa ja vahvistamassa Mayoria vaikuttaa osaltaan esityksen affektiiviseen lataukseen. Laulaja ei ole aggressionsa kanssa yksin, vaan hänellä on takanaan useita ääniä, useamman ruumiin voima. Mayoriin samastuvalla katsojakuulijalle tämä voi tehdä esityksestä toisella tapaa voimauttavan kuin yksin esitetyt surulliset balladit. Sen sijaan Mayorin aggression mahdolliselle kohteelle viesti on uhkaava.

Tuomarit eivät ole esityksestä yhtä vaikuttuneita kuin aiemmista; Mel B kommentoi, ettei esityksessä näkynyt Mayorin ”minuutta” (AGT 13/12, 1:09:43), ja Simon Cowellin mukaan esitys oli niin ylituotettu, että Mayorin esiintyvyys hautautui muiden elementtien alle (AGT 13/12, 1:10:45). Mayorin esityksessä kappaleen laulumelodian matalimmat sävelet kuulostavat hie-man työläiltä ja esityksessä kuuluvat äänenhallinnan vaikeudet ajoittaisena alavireisyytenä, jota aiemmissa esityksissä ei ole ollut, mutta tuomarit eivät kommentoi näitä teknisiä piirteitä lainkaan. Kriittistenkin kommenttien yhteydessä Mayorin laulutaitoa ylistetään. Kritiikki kohdistuu nimenomaan siihen, miten Mayor esityksellä edustaa tai ei edusta ”omaa itseään”.

Mayorin kaikkia kilpailuesityksiä tarkastellessa *Human* nousee esiin tunnelmaltaan ja tunnelataukseltaan selkeästi muista poikkeavana. Mayorin kolme muuta esitystä hyödyntävät keskenään samankaltaisia musiikillisen tunneilmaisun keinoja riisutuilla soitinsäestyksillä ja rauhallisilla tempoilla. *Human* on sekä laulutekstin että -esityksen tasolla aggressiivinen, uhmakas ja kova. Tuomarit eivät suoraan puutu esityksen emotionaaliin ulottuvuuksiin, vaan kommentoivat etteivät saaneet Mayoriin yhteyttä esiintyjänä ja että tuotetumman esityksen myötä Mayorin aitous ja särmiikkyyys katoavat. Palautteen perusteella voidaan pohtia, onko tuomarien

silmissä pehmeä ja haavoittuvainen versio Mayorista esiintyjänä miellyttävämpi, ja siten aidomman tuntuinen, kuin kova ja aggressiivinen versio.

Mayorin *AGT:ssä* viimeiseksi jäänyttä semifinaaliesitystä edeltävä insertti (*AGT* 19/12, 0:02:05) kommentoi *Humanin* saamaa tuomarivastaanottoa. Mayor selittää esityksen saamaa vähemmän innostunutta reaktiota omalla itseluottamuksen puutteellaan – hän viittaa kesken koe-esiintymisensä tapahtuneeseen ulkoasun ja kappaleen muuttamiseen, ja sanoo olleensa *Humanin* kohdalla jälleen niin hermostunut, että haki turvaa kauniista pukeutumisesta, meikistä ja kampauksesta. Insertissä Mayorin ”todellisen minän” katoaminen siis yhdistetään ennen kaikkea ulkonäön manipuloimiseen. Sekä koe-esiintymisessä että *Human*-esityksessä nähty juhramekko, korkokengät ja kiharakampa – tietynlaisen hohdokkaan feminiinisyyden esitys – merkityksellistyy näin epäaidoksi. Insertissä Mayorin puheen seurana on hidastettua video-materiaalia, jossa hän kävelee *Humanissa* käyttämässään esiintymisasussa kohti peiliä. Silmämeikki on valunut poskille kuin kyynelten levittämänä. Mayor pesee meikin pois, poistaa irtoripset ja riisuu kaulakorunsa. Samalla hän selittää ääniraidalla: ”I’m stripping back my performance tonight. There’s nothing to hide behind.”<sup>31</sup> (*AGT* 19/12, 0:03:33) Insertti päättyy kuvaan Mayorista katsomassa hymyillen peilistä meikittömiä – tai ainakin aiempaa vähemmän meikattuja – kasvojaan.



Kuva 5. Yoli Mayor *Say You Won't Let Go* -esitystä edeltävässä insertissä.

Vaikka Mayor viittaa insertissä ulkoasuunsa esityksen aitouteen vaikuttavana tekijänä kirjaimellisesti, ilmenee semifinaaliesityksen alkaessa, että käytännön tasolla stailausdiskurssi toimii ensisijaisesti metaforana musiikillisille ja lavateknisille elementeille. *Say You Won't Let Go* -

---

<sup>31</sup> ”Tänä iltana riisun esitykseni kaikesta ylimääräisestä. Ei ole mitään, minkä taakse piiloutua.”

kappaletta esittävä Mayor on meikattu samaan tapaan kuin aiemmissakin jaksoissa, hänellä on päällään juhlava mekko, joka on hieman lyhyempi kuin *Humanissa* nähty, ja korkokengät ovat vaihtuneet tennareihin (AGT 19/12, 0:03:52). *Humaniin* verrattuna karsintaa on tehty musiikillisesti: Mayor palaa *Love on the Brainista* tuttuun pianosäestykseen. Pianisti on lavalla Mayorin kanssa, mutta niin niukasti valaistuna että häntä hädin tuskin näkee. Lava on valaistu pienistä lampuista koostuvalla kupolimaisella valoelementillä, ja taustaprojisointi muistuttaa tähtitaivasta.

Musiikillisesti *Say You Won't Let Go* on rauhallinen, haikea ja pehmeä pop-kappale, josta puuttuvat Mayorin aiemmassa ohjelmistossa keskeiset soul-vaikutteet. Kappaleen melodia on yksinkertainen ja se liikkuu melko suppealla alueella esimerkiksi *Humaniin* verrattuna, tarjoten näin erilaiset puitteet äänenkäytölle. Mayorin esitystapa on hyvin samankaltainen kuin *Love on the Brainissa*. Hän aloittaa esityksen selin studioyleisöön ja kääntyy ensimmäisen säkeistön aikana ympäri, mutta laulaa muuten paikallaan seisten, vakavailmeisenä ja ajoittain silmät suljettuna. Mayorin äänenkäyttö on lempeää ja pehmeää lukuun ottamatta viimeistä kertosaettä, jossa hän hyödyntää aiemmista esityksistä tuttua melodian koristelua ja voimakkaalla paineella tuotettuja ylä-ääniä. Surun ja haurauden vaikutelma rakentuu samanlaiseksi kuin *Love on the Brainissa*. Mayor vaikuttaa esityksessä jännittyneeltä – äänessä on sävelpuhtauden osalta pientä haparointia, ja Mayorin hengitys näyttää ja kuulostaa ajoittain siltä, että hänen on vaikea saada hengitettyä syvään. Kappaleen loppuessa Mayorin käsi tärisee silminnähden. Insertissä esillä olleita teemoja vasten esitys herättää tunteen kovasta paineesta suoriutua hyvin.

Tuomarien reaktio on yksimielisen ylistävä. Simon Cowell huudahtaa Mayorin olevan palannut, kiittelee sekä esitystä että ”täydellistä” kappalevalintaa, ja päättää puheenvuoronsa kehumalla Mayoria kauniin näköiseksi (AGT 19/12, 0:06:32). Mel B kehuu Mayoria juurilleen palaamisesta ja esityksen pelkistämisestä (AGT 19/12, 0:07:00). Sekä Cowell että Heidi Klum ylistävät esityksen affektiivisia ulottuvuuksia. Klumin mukaan ”Making people feel emotions is exactly what a singer is supposed to do and you just did that. You really did, I mean you brought a little tear in my eye. It was very very emotional.”<sup>32</sup> (AGT 19/12, 0:07:19). Mayorin tehtäväksi määritellään eksplisiittisesti liikuttuneisuuden kokemuksen luominen, ja Mayorin ruumiillisuuden tuottama nautinto liitetään sen kykyyn välittää herkkiä ja haikeita tunteita.

---

<sup>32</sup> ”Tunteiden herättäminen ihmisissä on tismalleen sitä, mitä laulajan tulee tehdä, ja sinä teit juuri niin. Todella teit sen, minulla tuli kyynel silmään. Se oli hyvin hyvin tunteikasta.”



Cowell toteaa: ”You just leave your heart on your sleeve”<sup>33</sup> (AGT 19/12, 0:06:48), mikä lienee viittaus Mayorin kykyyn ilmaista arkoja tunteita ja asettua haavoittuvaksi yleisön edessä. Tuomaripalautteesta käy selkeästi ilmi, että Mayor halutaan nähdä artistina, joka tuottaa katsoja-kuulijoille liikuttuneisuuden kokemuksia haavoittuvuudellaan. Tuomarien innostuksesta huolimatta Mayor ei saa finaaliin pääsyyn vaadittavia yleisöäänä, ja esitys jää hänen viimeisekseen AGT:ssa.

Yoli Mayoriin ja häneen esityksiinsä liittyvät affektiiviset kutsut ja lataukset edustavat mediassa uudehkoa tapaa esittää lihavaa naiseutta. Lihaviin ruumiisiin liitettävistä tunteista pelko, inho, häpeä ja nauru ovat laajemmin analysoituja ja teoretisoituja (ks. esim. Kyrölä 2014) kuin suru ja viha, jotka nousevat esiin analyysiesimerkeissäni. Ilmiö saattaa kertoa muutoksesta lihavuuden mediaesityksistä – lihava ihminen on nykyään mahdollista esittää muutenkin kuin terveysuhkana, laihduttajana tai naurunalaisena. Lihavan laulajan välittämästä tuskasta ja surusta vaikuttaminen edellyttää vähintään myötätunnon kokemista, jopa samastumista tähän. Mayor esitetään AGT:ssa tavalla, joka mahdollistaa tällaisten affektiivisten siteiden muodostumisen. Lihavalle katsojalle Mayorin kaari ohjelmassa voi olla arvokasta, ja edelleen valitettavan harvinaista, representaatiota lihavasta naisesta toteuttamassa unelmiaan, esiintymässä emotionaalisesti samastuttavana ja kiinnostavana hahmona sekä saamassa menestystä ja tunnustusta ympäristöltään.

On kuitenkin tärkeää kysyä, miten lihavan katsojan kokemukseen itsestään ja maailmasta vaikuttaa nähdä lihavat ruumiit toistuvasti surun ja tragedian kautta. Garland-Thomsonin (2001, 340) retoriikkajaottelun keskeinen periaate on ymmärrys siitä, että hänen analysoimiaan vammaisuuden kuvia ei ole tehty ensisijaisesti vammaisia katsojia varten, vaan kukin retoriikka palvelee tavalla tai toisella ei-vammaista katsojaa ja auttaa häntä neuvottelemaan omaa suhdettaan vammaiseen ruumiillisuuteen. Tämän ymmärryksen läpi voidaan katsoa myös lihavuuden mediaesityksiä: mitä tarkoitusta lihavan ruumiin asettaminen tuskan ja surun instrumentiksi palvelee ei-lihavalle katsojalle?

Mayorin esittämä suru on estetisoitua surua sekä visuaalisesti että äänellisesti; kuten melankolinen musiikki yleensä, se mahdollistaa kipeiden tunteiden käsittelyn mielihyvän kautta,

---

<sup>33</sup> Ilmaisulle ei ole suoraa suomenkielistä vastinetta. Sillä tarkoitetaan intiimien tunteiden avointa näyttämistä ja täten haavoittuvaksi asettumista.

turvallisesti. Mayorin lauluääni on vahva ja miellyttävä, ja tuomarien kehumissa *Love on the Brainissa* ja *Say You Won't Let Gossa* se koskettaa ja liikuttaa kuulijaa tavoilla, jotka on helppo ottaa vastaan ja hyväksyä. Mayorin surun esityksen kokeminen ei haasta kuulijaansa erityisesti, sillä se on hyvin linjassa inserteissä vakiinnutetun surullisen lihavan tytön narratiivin kanssa. Esitykset asettuvat osaksi koherenttia affektiivista kokonaiskäsitystä Mayorista ihmisenä ja esiintyjänä. Esitysten kauneus ja miellyttävyys visuaalisesti ja musiikillisesti synnyttää myös turvaa tuovan vaikutelman kontrollista: Mayor välittää kokemusta surusta, muttei niin voimakkaasta surusta, että se ilmenisi äänen särkymisenä tai tukkeutumisena, hillittömänä itkuna tai muina hallitsemattomina ruumiillisina eleinä. Näin Mayor pysyy katsoja-kuulijalle turvallisen etäisyyden päässä, eikä intiimiys mene niin pitkälle, että se voisi saada inhon sävyjä.

Syrjinnän ja kiusaamisen kokemukset ja niiden aiheuttamat traumat tuovat mukanaan paljon surua. Usein surra täytyy sitä menneisyyttä, jonka olisi voinut saada ilman toiseuttamisen kokemuksia, sitä ihmistä, jollaiseksi olisi voinut kasvaa, niitä kokemuksia ja mahdollisuuksia, joista on jäänyt paitsi sekä niitä torjuntia, joita kohtaa arkielämässään. Näiden tunteiden käsittely mediassa ja taiteessa voi olla erittäin tarpeellista. Haluan kuitenkin pohtia sitä, mitä jää lihavuuden mediaesitysten ulkopuolelle, jos niiden luoma tila annetaan ensisijaisesti surulle ja sen käsittelylle. Mayorin *AGT*-taipaleella näkyvillä on erityisesti se, miten vihan ja uhman esityksiä työnnetään pois surun tieltä. *Human*-esityksessään Mayor murtaa *AGT:ssa* itselleen muodostunutta esiintyjäidentiteettiä siirtymällä pois päin surusta kohti vihaa. Mayorin esitys on eri tavalla voimakas, kun äänen ja ruumiillisen esityksen voima on valjastettu aggressiiviseen ilmaisuun. Esityksessä Mayor ottaa enemmän riskejä musiikillisesti; siistin ja miellyttävän laulavan sijaan hän hyödyntää efektejä, kuten säröä ja liukua, ja kappaleen laaja ääniala haastaa Mayorin kapasiteettia laulajana. Nämä laululliset keinot tekevät Mayorin äänestä kuulijalle aiempaa tunkeilevemmän ja hankalamman jättää huomiotta, ja ne häiritsevät vaikutelmaa täydessä kontrollissa olevasta esiintyjästä. Liu'ut ja huudahdusmaiset sävelet ovat jatkuvaa jännitteen rakentamisella ja rajulla purkamisella leikittelyä. Kuulijalle vaikutelma voi olla kiehtova, jopa vangitseva, mutta muiden Mayorin esitysten kaltaista turvallista ja miellyttävää kokemusta se ei tarjoa – kokemus uhkasta ja riskistä tuntuu kuulijan ruumiissa.

Tuomariston kritiikit siitä, miten esitys ei edusta Mayorin ”todellista minää”, kertoo tarpeesta nähdä Mayor miellyttävän surullisuuden välittäjänä. Tietynlaisen esiintyjäprofiilin ja lavapersoonan rakentaminen kullekin kilpailijalle on musiikkirealityjen keskeinen toimintamekanismi,

eikä se koske vain ruumiiltaan ei-normatiivisia esiintyjiä (Holmes 2004, 155). Marginalisoidun esiintyjän lukitseminen surun esitykseen on kuitenkin poliittisesti erityisen merkityksellistä. Sara Ahmedin (2014, 174) mukaan syrjinnän aiheuttaman tuskan muuttaminen toiminnaksi edellyttää vihaa, joka nousee sen ymmärtämisestä, että oma kärsimys on seurausta epäoikeudenmukaisesta tilanteesta, joka ei voi jatkua. Viha luo vastarintaan vaadittavaa energiaa ja mahdollistaa toisenlaisen tulevaisuuden rakentamisen. Vihaan liittyvä affektiivinen ja ruumiillinen epämukavuus ajaa muutokseen, toisenlaisten ruumiillisten toimijuuksien muodostamiseen. (Ahmed 2014, 174–175.) *AGT:n* lihavuusrepresentaation poliittisen vaikuttavuuden rajat tulevat näkyviin siinä, miten ohjelma lannistaa Mayorin yrityksen liikkua surun ja vihan välillä. Vihan esitysten rohkaiseminen näyttäisi Mayorin voimaantuneena toimijana, joka ei ole riippuvainen tuomariston hyväksynnästä. Lihavan naisen vihan käsitteleminen voi myös avata väyliä pohtia sitä, mistä viha tulee ja mihin se kohdistuu – mikä on se taho, jolle syrjinnästä ja huonosta kohtelusta voi suuttua. Tässä keskustelussa *AGT:n* kaltaisten massaviihdeteollisuuden edustajien vastuuta ei voida ohittaa, eikä tällainen itsekriittisyys ole viihdeohjelman kontekstissa mahdollista.

## 6. Boylen ja Mayorin esitysten vertailua

Tässä luvussa tarkastelen Boylen ja Mayorin esityksiä yhdistäviä teemoja sekä niiden käsittelemisessä nähtäviä eroja ja yhtäläisyyksiä. Lopuksi analysoin, miten lihavan naislaulajuuden esitykset ovat muuttuneet 2010-luvun aikana.

### 6.1. Tähteyksäesityksiä

*Got Talent* -formaattien ytimessä on tähtien tekeminen etsimällä piileviä lahjakkuuksia, antamalla heille tilaisuus näyttää kykynsä ja muokkaamalla heistä tuotantokauden mittaan esiintyjä ja persoonia, jotka yleisö kelpuuttaa idoleikseen. Muiden musiikkirealityjen tapaan *Got Talentin* tähteyksäesitys on monitahoinen ja sisäisesti ristiriitainen. Se sisältää vaihtelua potentiaalisen tähden määritelmässä sekä siinä, mitkä tähteyden elementit painottuvat kilpailijoiden esittämisessä. Seuraavaksi tarkastelen, millaiset tähteydiskurssit esiintyvät aineistossani Boylen ja Mayorin kohdalla, ja millä tavalla ne tuottavat käsityksiä Boylesta ja Mayorista lihavina naislaulajina.

Susan Boylen tähtipotentiaali rakentuu siinä, miten *BGT* esittää hänet jyrkkiä ristiriitoja sisältävänä hahmona. Boyle muodostuu todisteeksi musiikkirealityjen voimasta. Kuten Simon Cowell toteaa Boylen palatessa *Got Talent* -lavalle vuonna 2019: ”You know what Susan, I can’t think of any other contestant who has defined this show better than you”<sup>34</sup> (*Champions* 1/1, 6:15). Hänen tarinansa *BGT:ssä* on malliesimerkki ohjelman tarjoilemasta fantasiasta, jossa epätodennäköisimmästäkin onnistujasta voi tulla tähti. Boylen äänen ihmeellisyys korostuu, kun se asetetaan kontrastiin hänen ulkonäkönsä ja elämäntarinansa kanssa. Koe-esiintymistä edeltävän insertin perusteella Boyle esitetään tähden vastakohtana. Hänestä tuodaan esiin ominaisuuksia, jotka eivät kutsu katsomaan ja kuuntelemaan häntä ja ottamaan häntä tosissaan. Kun Boylen laulutaito paljastuu, muodostuu kuva ihmisestä, joka ei kuulu mihinkään olemassa olevaan kategoriaan. Hän on liian lahjakas voidakseen tulla luetuksi kaltaistensa työtömien vanhapiikojen joukkoon, mutta liian arkinen ja vaatimaton kuuluaakseen viihdeteollisuuden maailmaan. Boylen luokittelemattomuus tekee hänestä ainutlaatuisen ja siten kiinnostavan.

---

<sup>34</sup> ”Tiedätkö mitä, Susan, mieleeni ei tule ketään muuta kilpailijaa, joka määrittäisi tätä ohjelmaa paremmin kuin sinä.”

On kuitenkin kyseenalaista, haastaako Boylen menestys pohtimaan sitä, miksi taidokas esiintyvyys ei kulttuurisesti kuulu keski-ikäisen työttömän ja naimattoman naisen kuvaan tai miksi käsitys laulajatahdesta ei sisällä Boylen kaltaisia ihmisiä. *BGT*- kautensa aikana Boylea käsitellään ensisijaisesti poikkeusyksilönä, ei minkään ryhmän edustajana. Sen sijaan, että keskustelua olisi käyty siitä, miten laulutaito ei automaattisesti liity tietynlaiseen ulkonäköön tai luokkasemaan, muodostuu Boylesta ”Hairy Angel”: häkellyttävä todennäköisyyksien rikkoja, jonka laulutaito on ihmeellinen lahja. *BGT:n* semifinaali- ja finaali-insertit keskittyvät vahvasti Boyleen henkilönä: hänen kykyinsä selvitä paineen alla, toteuttaa unelmansa ja muuttaa elämänsä. Hänen kisataipaleestaan rakentuu sankaritarina, jossa lahjakas ja rohkea yksilö nousee olosuhteidensa yläpuolelle. Boylen käsittely aktivoi vahvasti Garland-Thomsonin (2001) ihmellisyysretoriikkaa, jossa tavalla tai toisella epämiellyttävänä pidettävä ruumiillisuus tekee musiikillisesta kyvystä erityisen inspiroivan (ks. Straus 2011, 134–136). Boylen poikkeavuus esiintyvyyden kriteereistä sallitaan, koska hän osaa laulaa, ja erikoisuus on osa hänen tunnistettavuuttaan (ks. Duffett 2011, 180, 182). Boylen yllättävää menestystä ei kuitenkaan esitetä tienä olemassa olevien normien purkamiseen.

Mayorin *AGT*-kaudella diskurssi on muuttunut, ja hänet esitetään oman viiteryhmänsä, Tyra Banksin sanoittamana ”kurvikkaiden tyttöjen”, edustajana. Mayorin vaikeudet uskoa itseensä ja mahdollisuuksiinsa ammattiesiintyjänä esitetään seurauksena alalla vallitsevista haitallisista stereotypioista ja syrjinnästä. Siinä missä Boylen koe-esiintymisessä ohjelman itsensäkin harjoittama pilkallinen suhtautuminen esitetään luonnollisena seurauksena Boylen ominaisuuksista henkilönä, paikantuu Mayorin tarinassa vaikeuksien lähde ympäröivään kulttuuriin. Mayoria koskevan tähteysdiskurssin ytimeen asettuu kysymys autenttisuudesta. Koe-esiintymisestä lähtien Mayorin esityksiä arvioidaan sen perusteella, miten hyvin ne edustavat hänen ”todellista minuuttaan”. Mayor asemoituu musiikkirealityjen paradoksaalisen tähtikäsitksen ytimeen – hänen tulee edustaa ”omaa itseään”, muttei voi luottaa tietävänsä itse, miten se onnistuu. Autenttisuus tulee löytää tuomarien ohjeita seuraamalla. Mayorin tähteys on näin yhtä aikaa sisäsyntyistä ja tuotettua. Tähteys on osa hänen minuuttaan, mutta sen esiin tuominen vaatii ammattilaisten ohjaamien valintojen tekemistä, omien näkemysten kyseenalaistamista ja yleisön miellyttämistä. Tärkeäksi muodostuu selkeän imagon rakentaminen ja siinä pysyminen. Mayorille muodostuu tietynlainen musiikillinen ja affektiivinen profiili – herkkä ja haavoittuva balladiartisti – jossa pysymisestä palkitaan ja josta poikkeamisesta rangaistaan.

Mayorin tähteyteen kuuluu olennaisesti nöyryys suhteessa tuomaristoon ja sitä kautta koko *Got Talent* -formaattiin. Simon Cowell toteaa eksplisiittisesti, että Mayorin tietämättömyys omista kyvyistään tekee hänestä kiinnostavan. Mayor ilmaisee insertissä (AGT 9/12 1:09:37, 1:10:44) olevansa jännittynyt ennen esityksiään, ja reagoi lavalla positiiviseen palautteeseen yllättyneesti ja liikuttuneesti. Nöyryyden ilmaiseminen on olennainen osa onnistunutta musiikkireality-tähteyttä, ja merkki siitä, että esiintyjä säilyttää kontaktin rooliinsa tavallisena ihmisenä, joka on saanut epätavallisen tilaisuuden näyttää taitonsa (Holmes 2004, 157). Näin menestyväkin esiintyjä pysyy katsojalle samastuttavana; hahmona, jota haluaa kannustaa kadehtimisen sijaan. Nöyryys on olennaista paitsi suhteessa yleisöön, myös tuomaristoon ja formaattiin. Mayor on tässä suhteessa esimerkillinen tähti. Hän ottaa vastaan kaiken palautteen, toimii sen mukaan, ja ottaa itse vastuun niistä valinnoista, jotka eivät saa positiivista vastaanottoa.

Sekä Boylen että Mayorin tarinoissa tulee ilmi musiikkirealityjen taipumus esittää vastoinkäymiset keskeisenä tähteyden muodostumisen kannalta. Boyle kertoo semifinaali- ja finaaliestytensä inserteissä kokeneensa koko elämänsä ajan tarvetta todistaa ihmisarvonsa ja joutunut kamppailemaan hyväksynnästä; Mayor kertoo kokemuksistaan syrjään jäämisestä ja kiusaamisesta. Musiikkirealityissa kerrotuissa tarinoissa epäilykset ja ennakkoluulot voivat muodostaa tähtipotentiaalin toteutumiselle tilapäisiä hidasteita, mutta ne eivät onnistu pysäyttämään sitä kokonaan. Kertomuksessa vaikeuksien kautta voittoon selviytyvästä esiintyjästä voidaan havaita musiikkireality-tähteyden erityisyys suhteessa pop-tähteyteen, jossa artisti on monesti jo valmis tuote, kun hänet esitellään yleisölle. Musiikkirealityt sijoittuvat epävarmuuden hetkeen, jossa unelmaa tavoitellaan aktiivisesti, mutta sen saavuttamisesta ei ole vielä takeita. Unelman puolesta kamppailua korostava kerronta alleviivaa musiikkirealityjen kaupittelemaa fantasiaa menestyksen demokraattisuudesta: jos vaikeuksia kokenut kilpailija selviää ja onnistuu, on se mahdollista kenelle tahansa. Tähteyskäsitte on vahvan individualistinen. Voittamisen kannalta olennaisina pidetään yksilön ominaisuuksia eikä esimerkiksi ympäristön tukea tai esteitä muodostavien rakenteiden purkamista.

## 6.2. Sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksiä

Olen keskittynyt tarkastelemaan sitä, miten lihavaan ruumiillisuuteen liittyvät käsitykset ja esi-  
tyskonventiot rakentuvat naislaulajien tapauksessa. Niin omassa aineistossani kuin esimerkiksi  
Kyrölän (2014) analyyseissa käy ilmi, että lihaviin naisiin kohdistuvan halveksunnan ja nöy-  
ryyttävän kohtelun ytimessä on monesti ajatus siitä, että lihavan naisen ruumiillisuus kyseen-  
alaistaa, millainen naisen tulisi olla suhteessa miehiin, miesten katseisiin ja heteroseksuaaliseen  
haluun. Lihavuus käsitetään sukupuolibinääriteettiä häiritsevästä ruumiillisuudesta muotona: li-  
hava nainen ei aina ole keskivertomiestä pienempi, eikä välttämättä ruumiinmuodoltaan ”nai-  
sellinen”, kun taas lihaviin miesten ruumiin pehmeys ja rintojen erottuminen voidaan nähdä  
feminisoivina piirteinä (Harjunen & Kyrölä 2007, 11). Esiintyjän ammatissa toimivien lihaviin  
naisten feminiinisyyttä usein korostetaan vaatteilla, jotka tuovat esiin tiimalasimaisen vartalon-  
muodon, pitkillä hiuksilla ja konventionaalisen kauniilla meikkauksella. Näin lihavuuden muo-  
dostama mahdollinen uhka normatiiviselle naisellisuudelle neutraloidaan ja esiintyjät tuodaan  
mahdollisimman lähelle naisellista ”kurvikuutta”, joka 2010-luvun kehopositiivisuuskampan-  
jainnin seurauksena voidaan ymmärtää jopa positiivisena ulkonäköpiirteensä.

Mayorin ja Boylen kohdalla ohjelmat vaikuttavat tähtäämään konventionaalisen ja turvallisen  
naisellisuuden rakentamiseen. Boylesta muokataan kunnioitettavaa keski-ikäistä naista, jonka  
ruumiin marginalisoidut piirteet – lihavuus, ikä ja työväenluokkaisuus – pyritään kätkemään.  
BGT-kautensa aikana Boylea nimitettiin medioissa maskuliiniseksi ja jopa spekulointia sillä,  
voisiko hän olla drag-hahmo tai transsukupuolinen (Duffett 2011, 179). Koe-esiintymisessä  
Boyle on pukeutunut kullankäyttöön ja korkokenkiin, mutta hänen hiuksensa ovat  
harmaat ja pörröiset, kulmakarvat muotoilemattomat, kasvoilla ei ole näkyvää meikkiä eikä  
hänen ruumiinkokoaan ole erityisesti pyritty piilottamaan. Boylen intiimi ruumiillisuus –  
kasvot, hiukset ja näkyvissä oleva iho – jää kertomaan hänen sukupuolensa epänormatiivisuu-  
desta. Esiintymisasu voi tällöin merkityksellistyä epäonnistuneeksi yritykseksi peittää Boylen  
todellista, maskuliinista ja työväenluokkaista, olemusta.

Myöhemmissä jaksoissa Boylen hiukset on värjätty, kulmat muotoiltu ja kasvot meikattu am-  
mattimaisesti. Muokkaukset tulevat iholle asti ja poistavat sukupuoliöletuksiin liittyvää häm-  
mennystä. Boylen asut semifinaalissa ja finaalissa ovat keski-ikäiselle naiselle turvallisia, pit-  
kähihaisia ja yli polven ylettyviä mekkoja, jotka paljastavat Boylen ruumista hyvin maltillisesti.

Koe-esiintymisen insertissä toiseuden tunnun luomiseksi alleviivatut piirteet pyritään myöhemmissä lähetyksissä neutraloimaan, ja Boylen ulkonäköä muokataan vastaamaan paremmin kulttuurisia käsityksiä lahjakkaasta laulajasta. Boylen narratiivinen muodonmuutos hylkiöstä tähdeksi tuodaan näin näkyviin hänen ruumiinsa pinnassa. Duffettin (2011, 181) mukaan myös Boylen lauluäänen paljastuminen yleisölle vaikuttaa häneen liitettäviin luokka- ja sukupuolikonnaatioihin – Boylen puheenäänessä voimakkaasti kuuluva aksentti loiventuu hänen laulaessaan, ja lauluääni merkityksellistyy vaivattomasti feminiiniseksi.

Mayorin kohdalla ulkonäköön ja sukupuoleen liittyvät keskustelut keskittyvät iän ja ”todellisen minuuden” ilmaisemiseen. Mayor esittää alusta asti naiseuttaan melko normatiivisesti asun, meikin ja kampauksen osalta. *AGT:ssä* Mayorin naisellisuuden esitys kuitenkin merkityksellistyy liialliseksi – joksikin, jota täytyy riisua pois oman persoonallisuuden esiin pääsemisen tieltä – ja juhlavammat stailaukset mielletään todellisen minuuden piilottelemiseksi (ks. luku 5.3). Mayorin esityksistä eniten kehuja autenttisuudesta keräävät ne, joissa hänen ulkoasunsa on rennompi ja vähemmän muodollinen. Nuorekkaammaksi ja aidommaksi mielletävä naiseuden esitys voidaan nähdä osana pyrkimystä pitää Mayor arkisena, tavallisena ja katsojalle helposti samastuttavana kilpailijana. Näin myös sukupuolen ilmaisemisen mahdollisuuksia rajaa ohjelman rakentama käsitys siitä, millainen Mayorin tulee olla näyttääkseen aitoa minuuttaan. Mayorin nuoren iän korostaminen ja nuorekkaan ulkoasun suosiminen voi toimia keinona loitontaa häntä aikuisesta seksikkydestä ja seksuaalisuudesta.

Hannele Harjusen (2006, 185) mukaan lihava nainen esitetään tyypillisesti joko täysin epäseksuaalisena tai kyltymättömän hyperseksuaalisena. Aineistossani korostuu erityisesti epäseksuaalisuuden tematiikka, yhtäältä siinä, miten Boyle ja Mayor kertovat elämäkokemuksistaan ja muiden ihmisten reaktioista heidän ruumiillisuuteensa, ja toisaalta siinä, miten heidät ohjelmissa esitetään. Seksuaalisuuden esitykset rakentuvat ohjelmissa monen tekijän yhteisvaikutuksessa; Mayorille ja Boylelle muodostuu tietynlainen ruumiillinen tapa olla katsottavana ja kuultavana sen mukaan, millaisia kappaleita he laulavat, miten he toimivat lavalla, miten he puhuvat itsestään ja miten muut puhuvat heistä.

Sekä Boyle että Mayor profiloituvat kilpailukausillaan balladilaulajiksi. Erityisesti Boylen repertuaari, joka *BGT:n* kolmannen tuotantokauden kontekstissa käsittää vain kaksi eri kappaletta, rajaa hänen esiintyjyytensä pieneen teemavalikoimaan. Boylen tapauksessa kantava teema



on ulkopuolisuuden positio, nostalgia ja unelman seuraaminen näistä positioista. Romanttiset tai seksuaaliset teemat ovat ohjelmistossa läsnä lähinnä muutamassa *Memory* -kappaleen fraaseista (ks. liite 2). Boylen koe-esiintymisessä ja finaalissa esittämä *I Dreamed a Dream* sisältää säkeistön, jossa viitataan melko yksiselitteisesti seksin harrastamiseen,<sup>35</sup> mutta tämä säkeistö puuttuu Boylen esittämästä lyhennetystä versiosta.

Mayorin ohjelmisto on laajempi ja kattaa myös romanttisia ja seksuaalisia teemoja. Erityisesti *Love on the Brain* sisältää alkuperäisversiona suoria viittauksia seksiin (ks. liite 4). Mayorin romanttisten kappaleiden esitysten tunnelataukseksi valikoituu kuitenkin kaihoisa romanttisuus, joka ei juuri aktivoi tuntemuksia ruumiillisesta tai seksuaalisesta halusta. Mayorin esitystapa on vakava ja kontakti yleisöön katseen tai eleiden kautta ei ole kovin suorasukaista – hän esittää tavallisesti osan kappaleesta silmät suljettuna eikä kohdistaa eleitään erityisesti studioyleisöä tai kameraa kohti. Äänellisesti Mayorin *Love on the Brain* on alkuperäisartisti Rihannan versioon verrattuna siisti ja pidättyväinen, eikä hyödynnä niitä tehokeinoja, joilla Rihanna tuo ääneensä kiihtyneen ruumiillisuuden tuntua. Mayorin edustama romanttisuus kiteytyy enemmän hänen kehitettyään viimeisessä *Say You Won't Let Go* -esityksessään, jossa kappaleen teksti käsittelee arkista, kestävästä rakkaudesta yhdistettynä haikeaan, mollivoittoiseen sävellykseen (ks. liite 6). Mayor on kilpailun aikaan 21-vuotiaana naislaulajana esiintyjä, jonka artistiprofiiliin tyypillisesti liittyy jonkinlainen suhde seksuaalisuuteen ja seksikkyyteen. Inserteissä (*AGT* 9/12, 1:09:54) Mayor sanoittaa haluaan tulla nähdyksi romanttisena toimijana. *AGT* tarjoaa hänelle esiintyjänä jonkinlaisen mahdollisuuden ilmaista tätä puolta, mutta liikkumatila jää melko kapeaksi: Mayor voi äänensä kautta ilmentää raastavan rakkauden tunnepuolta, mutta ruumiilliset teemat eivät ole romanssiesityksissä etualalla.

Balladiartistin rooli määrittää myös sitä, miten laulajat liikkuvat lavalla. Mayor ja erityisesti Boyle ovat esiintyjinä melko staattisia – he seisovat paljon paikallaan mikrofonitelineen ääressä ja liikuttavat lähinnä käsiään. Monimutkaisempi lavaliikkuminen ja koreografia on vaativaa, ja amatööriesiintyjien kohdalla sen puutteelle voi olla monia perusteluja. Lopputuloksena Boylen ja Mayorin lavaesiintyminen päättyy toimimaan tavalla, joka kätkee heidän ruumiillisen epänormatiivisuutensa siinä määrin kuin se on mahdollista. Lihava ruumis liikkuu eri tavalla kuin laiha, ja eri asennot ja kuvakulmat tuovat ruumiin runsautta esiin eri tavoilla. Siinä missä

---

<sup>35</sup> "He slept a summer by my side / He filled my days with endless wonder  
He took my childhood in his stride / But he was gone when autumn came"

laihutusohjelmat korostavat esiintyjensä lihavuutta lähikuvilla vähäpukeisista vartaloista ja liikkeessä hölskyivistä ruumiinosista (Kyrölä 2007b, 181), tekevät aineistoni musiikkirealityt päinvastaisen ratkaisun pitämällä lihavat esiintyjät paikoillaan ja lähikuvaamalla heidän kasvojaan. Liikkeen, ja sitä kautta laulajien ruumiillisuuden näyttäytymisen, vähäisyys tekee myös seksuaalisuuden esityksistä vähäisiä. Esityksissä ei ole havaittavissa pyrkimystä näyttää laulajaa potentiaalisena seksuaalisena toimijana.

Ei toki ole ennenkuulumatonta, että seksuaalisuus ei ole laulajan esiintyjäpersoonalle keskeinen asia. Seksuaalisuuden niukkuus Boylen ja Mayorin esityksissä kuitenkin vertautuu kiinnostavasti siihen, että kumpikin viittaa romanttiseen historiaansa inserteissä. Boyle kertoo hieman harmitellen, että ei ole naimisissa eikä ole koskaan suudellut ketään (*BGT* 1/3, 0:44), ja Mayor kuvailee suruaan siitä, että häntä ei koskaan pyydetty koulun tansseihin (*AGT* 9/12, 1:09:47). Inserteissä kuuluu tarve murtautua ulos roolista, jossa lihava nainen tulee nähdyksi epäseksuaalisena ja epäromanttisena. Boylen keimailevat eleet ja lanteiden pyörittely koe-esiintymisessä viittaavat siihen, ettei hän pelkää esittää ruumiillisuuttaan myös näyttävämmillä tavoilla. Boylen ja Mayorin esitysesimerkit herättävätkin kysymyksen siitä, olisiko avoimemmin seksuaalinen esiintyminen ohjelmien kontekstissa mahdollista lihavalle naislaulajalle, vaikka kaikki eivät tällaiseen esiintymistapaan päätyisikään. Lihavan ruumiillisuuden esittäminen paljastavissa vaatteissa ja läheltä liittyy mediassa edelleen vahvasti inhon ja häpeän affektiivisiin kutsuihin, ja lihavan ihmisen esittäminen seksuaalisena nähdään monesti joko naurettavana tai perverssinä (Harjunen 2006, 185; Kyrölä 2014, 112). Musiikkirealityt eivät pyrkimyksessään vedota laajoihin yleisöihin ja aktivoida heitä äänestämään mahdollistane tällaista riskinottoa.

### 6.3. Lihavan naislaulajuuden muuttuvat esitykset

Syksyllä 2019 yhdysvaltalainen NBC-kanava esitti ensimmäisen tuotantokauden realitysarjaa *America's Got Talent: The Champions*. Ohjelma tuo samaan kilpailuun ”lahjakkaimpia, mieleenpainuvimpia ja fanien rakastamia” kilpailijoita sekä *AGT:n* aiemmilta tuotantokausilta että formaatin kansallisista versioista ympäri maailmaa. (NBC 2020.) Kilpailuun osallistui myös Susan Boyle, joka eteni finaaliin, mutta ei kolmen kärkeen asti. Boylen ensimmäinen esiintyminen *Championsissa* tarjoaa kiinnostavan esimerkin siitä, miten paitsi Boylen status, myös musiikkirealityn konventiot ovat muuttuneet kymmenessä vuodessa.

Esityskatkelman insertissä paljetti-iltapukuun ja näyttäviin koruihin sonnustautunut Boyle nähdään puhumassa kameralle ja kulkemassa hämärässä konserttisalissa teatterisavun ympäröimänä. Hän kertoo *BGT*-kokemuksestaan ja sen seurauksista. Mukaan on editoitu materiaalia Boylen *BGT*-inserteistä, jotka sisältävät kuvaa hänestä kotonaan arkivaatteissa. Materiaalien rinnastaminen korostaa kontrastia vanhan, arkisen Boylen ja nykyisen tähtiesiintyjän välillä, samalla kun Boyle summaa sanallisesti matkaansa tuntemattomuudesta yli 20 miljoona levyä myyneeksi artistiksi. Insertin taustalla soi mollivoittoinen piano- ja jousimusiikki. Hidastettuine lähikuvineen ja haikeine musiikkeineen insertti muistuttaa estetiikaltaan läheisesti Yoli Mayorin *AGT*-inserttejä. Genre on hyvin erilainen verrattuna Boylen *BGT*-kauteen, jolla insertit etenevät humoristisen tirkistelevästä kohti painostavaa sensaatiohakuisuutta.



Kuva 6. Susan Boyle *Champions*-esityksensä insertissä.

Yhtymäkohtia Mayoriin muodostuu myös insertin puheisisällössä. Kuvassa näkymätön haastattelija kysyy Boylelta: ”Do you consider yourself a champion?” Boyle vastaa: ”Maybe a champion for those who maybe don’t have the confidence to do things. For those who don’t have a voice. For ones who people tend to ignore. I feel I’m a champion for them.” *BGT:ssä* Boylea ei missään vaiheessa asemoida edustamaan muuta kuin itseään ja omaa unelmaansa, ja hänen esitystensä arvoksi nimetään ihmisten inspiroiminen. Kriittinen vammaistutkimus on tarkastellut inspiroinnin käsitteen latautuneisuutta ja erityisesti vammaisuuden kuvauksissa rakentuvaa ”inspiraatiopornoa” (engl. *inspiration porn*) (ks. esim. Grue 2016). Inspiraatiopornon käsite on monilta osin päällekkäinen Garland-Thomsonin (2001) ihmeellisyysetoriikan kanssa. Se on väline analysoida vammaisuuskuvauksia, joiden pääasiallinen tarkoitus on tuottaa mielihyvää, rohkaisua tai motivaatiota ei-vammaiselle katsojalle (Grue 2016, 840). Inspiraatioporno

esittää vammaisuuden yksilön ruumiillisuudessa sijaitsevana ongelmana, jonka yli päästään yksilöllisillä ponnisteluilla. Se perustuu ajatukseen siitä, että vammaisen ihmisen saavuttama menestys tai onnistumiset ovat tämän vammaisuuden valossa yllättäviä ja poikkeuksellisen vaikuttavia. Lisäksi esitysten oletettu katsoja on ei-vammainen subjekti, joka katsoo vammaista objektia. (Grue 2016, 840.)

Boylen nimittäminen inspiraatioksi ja inspiroivan tarinan päähenkilöksi toteuttaa samaa kaavaa. Tuomarien puheissa Boyle on inspiraatio koko maailmalle tasapuolisesti, symboli siitä, että kuka vain pystyy mihin vain. Mayorin esittäminen *AGT:ssa* ja Boylen esittäminen *Championsissa* erkaantuvat inspiraatiodiskurssista kohti ajatusta ruumiillisuutensa vuoksi marginalisoidusta esiintyjästä marginalisoidun ryhmänsä edustajana. Tyra Banks kehottaa ennen Mayorin koe-esiintymistä tätä tekemään ”kurvikkaat tytöt” ylpeiksi; *Championsissa* Boyle itse asettaa itsensä *championiksi* – voittajaksi, sankariksi, esitaistelijaksi – ihmisille, joita ei kuulla ja jotka tulevat ohitetuiksi. Näin myös Boylen uran ja esiintyjyyden merkitys painottuu siihen, mitä hän voi antaa kaltaisilleen, hänen samastuviin ihmisiin, ei siihen, millaista mielihyvää hänen yllättävä taitonsa tuottaa ihmisille, jotka alun perin epäilivät hänen kelpoisuuttaan. Ajatus esteiden voittamisesta yksilön kamppailuna on ennallaan myös *AGT:ssa* ja *Championsissa*, mutta niissä kamppailu esitetään tiettyä laajempaa ihmisryhmää koskevana ja muutenkin kuin yksilötasolla vaikuttavana.

*Championsissa* tuomaristo osoittaa Boylelle hyväksyntää erittäin aktiivisesti, erityisesti Simon Cowell, joka säpsähtää ja virnistää riemastuneesti nähdessään Boylen astuvan lavalle. Boyle saa seisovat aplodit tuomaristolta ja yleisöltä ennen kuin on sanonut sanaakaan. Hän tekee viittauksen alkuperäiseen koe-esiintymiseensä pysähtymällä matkalla mikrofonin luo keinuttelemaan lanteitaan näyttävästi. Ele, joka koe-esiintymisessä herättää tuomaristossa inhoa ja hämmennystä, kohdataan *Championsissa* hymyillä ja aplodeilla. Hyväksyntää välitetään myös sanallisesti: Cowell sanoo Boylen paluun tuovan mieleen mahtavia muistoja, ja kertoo olevansa ”aidosti enemmän kuin innostunut”<sup>36</sup> hänen osallistumisestaan *Championsiin*. Boylen lauluesitys saa valtavat suosionosoitukset sekä yleisöltä että tuomareilta. Palaute on yksinomaan ylistävää ja tuomarit ilmaisevat, että Boylen esityksen todistaminen on heille kunnia. Useita *AGT*-tuotantokausia tuomaroinut Howie Mandel toteaa: ”We use that as a vernacular here in

---

<sup>36</sup> ”genuinely [...] beyond thrilled”

*America's Got Talent*, I said: 'You know what I want, I want that Susan Boyle moment', I want that jaw dropping moment, cause you are what this show is." Boylen esiintyminen *BGT:ssä* merkityksellisestään näin määrittämään paitsi *BGT:ta*, myös koko *Got Talent* -formaattia. Boylen paikka olennaisena osana *Got Talent* -yhteisöä kommunikoidaan myös kehollisella tasolla, kun Boylen suoraan finaaliin valitseva Mel B. ja Cowell rikkovat esitystilan hierarkian nousemalla lavalle syleilemään Boylea. Erityisesti Boylen ja Cowellin lämmin fyysinen kontakti ja Cowellin "yksityisesti" riemastuneelle Boylelle antamat kehu, jotka hukkuvat osittain suosionosoituksiin mutta tekstitetään televisiokatsojalle, toimivat merkinä siitä, että Boyle on saanut täyden hyväksynnän ja Cowell hänen täyden arvostuksensa.

Boylen saama tähden vastaanotto liittyy ensisijaisesti siihen, että hän on saavuttanut alallaan paljon menestystä ja kansainvälistä huomiota. Kuten tuomarit tuovat esiin, Boyle edustaa sekä *Got Talentin* tarjoamaa fantasiaa potentiaalisille kilpailijoille että maksimaalista mielihyväkemusta katsojalle. Hänellä on tällöin varaa olla oma itsensä, vaikka hänen ulkonäkönsä ja persoonansa jossain määrin poikkeaisi viihdealan normeista – Boylen omaperäisyys on osa hänen artistipersonaansa. Hänen komedialliseen seksuaalisuuteen viittaava liikehdintänsä lavalla on esimerkki siitä, miten samaa käytöstä tulkitaan eri tavalla toimijan statuksen muuttuessa. Se, mikä on lihavan keski-ikäisen naisen tekemänä epämääräisen vastenmielistä, on laulajatahti Susan Boylen tekemänä hurmaavaa ja epäsovinnaisuudessaan raikasta. Boylen saaman kohtelun muutoksesta ei näin ollen voida tehdä laajoja johtopäätöksiä siitä, onko lihaviin naislaulajien kohtaaminen musiikkirealityissa muuttunut sitten Boylen ensiesiintymisen, vai onko kyse vain Boylen poikkeuksellisesta menestystarinasta.

Kun *Championsia* katsoo yhdessä kaksi vuotta aikaisemmin esitetyn Yoli Mayorin *AGT*-koe-esiintymisen kanssa, on havaittavissa merkkejä siitä, että laajempaakin muutosta on tapahtunut. Tuomari Heidi Klum kuiskaa Mayorin koe-esiintymiskappaleen alkusoiton aikana: "She's going to be amazing, I have a feeling."<sup>37</sup> (*AGT* 1/12 0:17:42). Samaan tapaan kuin tuomaristo ja yleisö Boylen tapauksessa, Klum muodostaa ennako-oletuksen Mayorin taidoista perustuen tämän ulkomuotoon ja hyvin lyhyeen alkuhaastatteluun lavalla. Oletus on kuitenkin päinvastainen Boyleen verrattuna. Mayorin poistuttua lavalta esityksensä ja tuomaripalautteen jälkeen Simon Cowell toteaa tuomarikollegoilleen: "By the way... *That's* a dark horse."<sup>38</sup> (*AGT* 1/12

---

<sup>37</sup> "Minusta tuntuu, että hän tulee olemaan loistava."

<sup>38</sup> "Muuten... *Tuo* on musta hevonen."

0:23:22). Mayoriin kytketään näin sekä ennakko-oletuksia osaamisesta että yllätysonnistujan narratiivi. Mayorin esittämisessä läpi hänen AGT-osallistumisensa näkyy ja kuuluu monenlaisia, osin stereotyyppisiä käsityksiä lihavasta naiseudesta, mutta Mayorin osaamista laulajana ei kyseenalaisteta missään vaiheessa, eikä hänen kelpoisuuttaan esiintyjäksi kytketä hänen ruumiinkokoonsa. On mahdollista, että 2010-luvulla, kehopositiivisuusdiskurssin lyötyä läpi jossain määrin myös valtavirtamediassa, ei lihaviin naisten väheksyminen ulkonäön perusteella enää sovi osaksi mielihyvän tuottamiseen pyrkivää, laajalle yleisölle suunnattua viihdettä.

Lihavan naislaulajuuden esittämisessä on myös elementtejä, jotka ovat pysyneet samanlaisina vertailemissani aineistoissa. Ilmeinen trooppi, joka jatkaa elämäänsä myös *Championsissa*, on lihavan naisen rooli balladilaulajana, jonka musiikillinen ja ruumiillinen lavailmaisuus rajoittuu melko pieneen valikoimaan tyyllilajeja, ohjelmistoa, liikekieltä ja affekteja. *Championsin* koe-esiintymisessä Boyle esittää The Rolling Stonesin *Wild Horses* -kappaleen yksinkertaisella pianosäestyksellä, esiintyen melko paikallaan mikrofonintelineen ääressä.

Läpi analyysiaineistoni näkyy myös lihaviin esiintyjien pyrkimys saada hyväksyntää tuomaristolta, yleisöltä ja näiden kautta laajemmin maailmalta, joka suhtautuu heihin ennakkoluuloisesti, jopa halveksivasti. *Got Talentissa* tavoite kiteytyy erityisesti tarpeeseen tehdä vaikutus Simon Cowelliin. Musiikkirealityjen kontekstissa on ilmeistä, että tuomariston ja yleisön miellyttäminen on formaatin keskiössä ja ehto kilpailussa etenemiselle, mutta kilpailijoilla on toisinaan myös mahdollisuuksia vastarintaan. Tuomarien kommentteihin on mahdollista sanoa vastaan, eikä heidän mielipiteitään ole aina pakko huomioida tarkasti pärjätäkseen kilpailussa. Esimerkiksi vuoden 2014 *Britain's Got Talentissa* Cowell keskeyttää laulaja Jodi Birdin koe-esiintymisen ja kehottaa tätä vaihtamaan kappaletta, mutta Bird ei suostu. Hän saa muiden tuomarien tukemana luvan laulaa alkuperäisen kappaleensa loppuun ja tulee valituksi seuraavaan vaiheeseen. (BGT 6/8.) Analyysiesimerkeissäni vastarintaa ei nähdä. Päinvastoin sekä Boyle että Mayor ilmaisevat, etteivät ole katkeria Cowellin haastavasta käytöksestä. Boyle toteaa *Champions*-koe-esiintymisensä insertissä: "I'm excited to show Simon how much I've grown since the last time I saw him."<sup>39</sup> (*Champions* 1/1, 1:59). Kymmenen vuotta uraa levyttävänä artistina tehnyt Boyle on edelleen kiinnostunut Cowellin mielipiteestä ja haluaa todistaa tälle taitonsa. *Championsissa* ovat rinnakkain läsnä käsitys Boylesta kaltaistensa hyljeksittyjen

---

<sup>39</sup> "Odotan innolla, että pääsen näyttämään Simonille, miten paljon olen kehittynyt viime kohtaamisemme jälkeen."

ihmisten edustajana ja ajatus siitä, että lopulta tärkeintä on saavuttaa suosiota valtaa käyttävien toimijoiden taholta.

## 7. Pohdinta

Tässä tutkielmassa olen selvittänyt kahden tapaustutkimuksen avulla, millaisia lihavan naislaulajuuden esityksiä musiikkirealityjen kontekstissa syntyy. Olen tarkastellut esiintyjien kertomia ja heistä kerrottavia tarinoita, heidän lauluesityksiään sekä sitä, miten heidän ruumiillisuutensa näkyy, kuuluu ja tuntuu aineistossani. Olen analysoinut sitä, millaisia affektiivisia latauksia heihin liitetään ja millaisia suhteita katsoja heihin muodostaa, ja miten musiikkireality-genren ominaispiirteet osallistuvat affektiivisuuden rakentamiseen. Aineistoni pohjalta olen pyrkinyt ymmärtämään, miten ohjelmien tarjoamat esitykset luovat käsityksiä siitä, millaisia rajoitteita ja mahdollisuuksia lihavaan naislaulajuuteen liitetään ja miten nämä käsitykset voivat vaikuttaa katsoja-kuulijan kokemukseen sekä omasta että esiintyjän ruumiillisuudesta.

Aineistossani näkyy lihavan naislaulajuuden mediaesitysten vaihtelevuus vahvasti torjuttavasta toiseudesta tavallisuuteen ja samastuttavuuteen. Susan Boylen tapauksessa lihavuuteen liitettäviä stereotypioita pyritään alleviivaamaan ja luomaan hänestä kuvaa ihmisenä, joka ei voi olla osaava laulaja ja esiintyjä. Boylen koe-esiintyminen saadaan tuntumaan mahdollisimman suurelta yllätykseltä, ja muodostuu tilanne, jossa lihavaa esiintyjän pilkallinen kohtelu muuttuu tuomittavaksi vasta kun käy ilmi, että hän on taitava laulaja. Yoli Mayorin tapauksessa lihavuutta käsitellään merkinä kamppailusta ympäristön ennakkoluulojen ja oman huonon itse-tunnon kanssa, ja hänestä rakennetaan positiivista esikuvaa katsojalle, jota nämä teemat koskettavat. Boyle esitetään erillisenä poikkeusyksilönä, Mayor suuremman ryhmän edustajana.

Molemmissa analyysiesimerkeissä on havaittavissa paljon affektiivisia jännitteitä häpeän, nöyryyden ja niihin liittyvän vallankäytön ympärillä. Musiikkirealityssa menestyminen esitetään kokemuksena, joka puhdistaa häpeästä – se sallii kilpailijan näyttää torjuttavan ulkokuoren alle kätkeytyvä ”todellinen minä” ja todistaa kelpaavuutensa muille. Toisaalta menestyvältä musiikkireality-kilpailijalta edellytetään nöyryyttä suhteessa tuomaristoon ja yleisöön. Häpeästä ja nöyryydestä kieltäytyminen altistaa esiintyjän pilkalle ja torjunnalle. Lihavien naislaulajien tulee esittää itseluottamusta sopivasti, mutta ei liikaa – tavalla, joka ei haasta ei-lihavien tuomarien ja katsojien auktoriteettiasemaa.

Boylen ja Mayorin lauluesityksiä tarkasteltaessa tulee ilmi, että lihavien naislaulajien musiikillisen ja affektiivisen ilmaisun valikoima on musiikkirealityissa kapea. Kehollisen ja vokaalisen



ilmaisun, kappalevalintojen ja niiden sovitusten sekä esityksiä ympäröivien keskustelujen vuorovaikutuksessa analysoimani lauluesitykset merkityksellistyvät välittämään useimmiten surua, kaipausta ja jopa kärsimystä. Aineistossani ei ole ainoatakaan esitystä, jonka pääasiallinen affektiivinen lataus olisi esimerkiksi iloinen, riehakas tai kannustava. Mayorin yritys poiketa pehmeästä haikkeudesta esitetään epäonnistumisena.

Oman suppean aineistoni kontekstissa musiikkirealityt luovat todellisuutta, jossa lihava naisruumis nähdään sopivana esittämään vain surua ja kaipausta. Lihavan naislaulajan tehtävä on tuottaa katsojalle mielihyvää liikituksen ja estetisoidun, ei liian intensiivisen haikkeuden kokemuksen kautta. Lihava ruumiillisuus kytketään affektiivisesti ajatukseen kipeästä ja traagisesta kokemusmaailmasta, jolloin esitysten voimauttava potentiaali lihavalle katsojalle jää yksiulotteiseksi ja toisteiseksi. Lihavuus vaikuttaa myös määrittävän sitä, miten esiintyjien sukupuoli ja seksuaalisuus esitetään ohjelmien kontekstissa. Aineistossani lihavan naisen feminiinisyys on sovinnasta ja välttää provosointia. Oletuksia lihavista naisista epäseksikkäinä ja -seksuaalisina olentoina kommentoidaan inserteissä, mutta lauluesityksiin ei liity seksikkäitä tai seksuaalisuuteen viittaavia elementtejä, joten oletuksen jäävät kyseenalaistamatta ruumiillisella ja affektiivisella tasolla.

Susan Boylen *BGT*-esiintyminen oli ilmiö ja poikkeukselliset mittasuhteet saanut mediatapaus, joten sitä ei välttämättä voida pitää edustavana esimerkkinä siitä, miten lihavaa naiseutta on käsitelty musiikkirealityissa vuonna 2009. Se voidaan kuitenkin nähdä yhtenä esityksenä siitä, millainen käsittelytapa on ollut tekohetkellä mahdollinen. Näin ollen voidaan hahmotella sitä, millaisia muutoksia lihavan naislaulajuuden esittämisen konventioissa on tapahtunut viimeisen kymmenen vuoden aikana. Boylen ja Mayorin esitystapojen välillä on eroja, jotka on mahdollista liittää 2010-luvulla yleistyneeseen kehopositiivisuusajatteluun. Mayor-aineistossani ja Boylen *Champions*-esiintymisessä korostuu käsitys ruumisnormeja rikkovista esiintyjistä laajemman ihmisjoukon edustajina ja tienraivaajina. Neoliberalistisen kehopositiivisuuden hengessä ratkaisuna lihavien esiintyjien kohtaamiin ennakkoluuloihin esitetään itseluottamusta ja omien unelmien rohkeaa tavoittelua.

Mayor-aineistossani nähtävä kehopositiivinen muodonmuutostarina voi olla voimaannuttava, mutta se sisältää myös rajoitteita. Kauneuskäsitystä laajentamalla ja yksilön toimintamahdollisuuksia korostamalla ei tavoiteta ongelmia, jotka syntyvät ulkonäön ja ruumiinkoon

hierarkkisesta arvottamisesta ja sen pohjalta muodostuvista toimintaesteistä. Lihavuutta keho-positiivisesti käsittelevässä mediassa painottuvat vahvasti kuvat ja tarinat nuorista, perinteisen feminiinisistä, terveistä ja vammattomista naisista. Aineistoni perusteella ei voida ottaa kantaa siihen, miten uudemmissa musiikkirealityissa käsitellään iäkkäitä tai esimerkiksi maskuliinisesti pukeutuvia naisia.

Tutkimuksessani olen avannut niitä keinoja, joilla katsoja ohjataan läpi melodramaattisten käänteiden ja vahvojen tunnekokemusten ja sitoutetaan näin välittämään ohjelmasta ja kilpailijoista. Vaikka aineistoa analyttisesti tarkasteltaessa on helppo nähdä, miten affektiiviset laitaukset syntyvät tuotannon taholta tietoisien valintojen seurauksena, voi musiikkirealityjen katsominen herättää todellisia, voimakkaitakin tunteita. Musiikkirealityjen lihavuusesitykset voidaan näin ymmärtää emotionaalisenä realismina (ks. Skeggs & Wood 2012, 122). Vaikka tilanteet, joissa valtavan kansallisen yleisön ja asiantuntijaraadin suosioista kamppaillaan korkeilla ammatillisilla ja taloudellisilla panoksilla eivät ole arkipäivää useimmille, liikkuu niiden alla yleisiä ja intiimejä affektiivisiä dynamiikkoja. Kysymykset siitä, tuleeko hyväksytyksi sellaisena kuin on, herättääkö ulkonäkö ennakkoluuloja ja vähätteleviä käsityksiä omasta osaamisesta, millaisten tunteiden näyttäminen on sallittua, millaisena versiona itsestään voi tulla nähdyksi ja kuulluksi, ja mitä täytyy tehdä tullakseen otetuksi tosissaan ovat keskeisiä ja affektiivisesti latautuneita kysymyksiä lihavien naiseuden kokemuksessa.

Musiikkirealitya on mielekästä tarkastella ruumiillisena genrenä, jossa ruumiillinen vaikuttavuus korostuu jopa muuhun tosi-tv:hen verrattuna. Lauluesitys on moniaistinen kokemus, jossa katsoja-kuulijalle välittyy vaikutelmia laulajan ruumiillisesta ja affektiivisesta tilasta ja joka herättää erilaisia ruumiillisia tuntemuksia. Näin ollen pidän tärkeänä ymmärtää musiikkirealitya medianä, jolla on valtaa vaikuttaa siihen, miten kohtaamme lihavien naiseuden affektiivisella tasolla sekä muissa ihmisissä että mahdollisesti itsessämme. Ohjelmien potentiaali herättää voimakkaita ruumiillisia ja affektiivisiä kokemuksia voi saada niiden esittämät arvot, normit, mahdollisuudet ja rajoitteet tarttumaan katsojaan tehokkaammin kuin aihetta diskursiivisemmin käsittelevät esitykset (ks. Ahmed 2014, 4).

Millaisia asioita katsojaan siis tarttuu aineistoani katsoessa? Kumpikin tapausesimerkkini on mahdollista kokea ensisijaisesti inspiroivana tarinana, jossa lahjakas laulaja nousee epävarmuudesta ja ennakkoluuloista tähteyteen. Boyle tai Mayor eivät kumpikaan ylety voittoon asti,

mutta he ehtivät saada ohjelman puitteissa runsaasti hyväksyntää, positiivista palautetta ja rohkaisua omien unelmien tavoittelemiseen. Boyle nousee kansainväliseksi ilmiöksi, jonka ura on jatkunut menestyksekkäästi *BGT:n* päätyttyä. Erityisesti lihavana naiskatsojana esiintyjien riemu ja ylpeys onnistumisten äärellä on koskettavaa ja mielihyvää tuottavaa. Samoin itse laulesitysten katsominen ja kuunteleminen voi olla hyvin nautinnollista, kun taidokkaan ja affektiivisesti tehokkaan esityksen kokemisesta syntyvä mielihyvä yhdistyy siihen, että kokemuksen tuottaa lihava naisruumis. Lihavan ruumiillisuuden kytkeminen esteettiseen ja ruumiilliseen mielihyvään ei ole mediassa yleistä, joten esitykset, joissa tällainen yhteys muodostuu, ovat vaikuttavia kokemuksia.

Nautinnon rinnalla voimakkaina tuntuvat ohjelmien esittämät ja luomat rajoitteet sille, miten lihavat naislaulajat saavat olla esillä. Boylen kohtelu ennen tämän koe-esiintymistä on esimerkki siitä, miten lihavia ihmisiä epäinhimillistetään. Hänen laulutaitonsa aiheuttama esitystavan muutos ei poista kokemusta siitä, että musiikkirealityt voivat kohdella kilpailijoitaan julmasti, jos se nähdään ohjelman dramaturgian kannalta tehokkaana lähestymistapana. Mayorin tapauksessa ohjelmiston, esiintymisen ja ulkoasun rajaaminen suppeaan esteettiseen ja affektiiviseen valikoimaan luo kokemuksen siitä, että ohjelmien tarjoamat menestystarinat ja kehopositiiviset muodonmuutosnarratiivit pyrkivät esittämään hyväksyvää ja kannustavaa ilma-  
piiriä puuttumatta seikkoihin, joiden vuoksi lihavat laulajat joutuvat kamppailemaan menestyksestä laihoja kovemmin. On myös huomattavaa, että molemmissa analyysiesimerkeissäni lihavan naiskilpailijan ulkonäkö on keskeinen, kenties keskeisin, elementti heistä kerrottavassa tarinassa. Lihava ruumis ei ole neutraali tapa olla olemassa, vaan esiintyjän täytyy ottaa siihen kantaa ja selittää ruumiillisuuttaan yleisölle.

Musiikkirealityt ovat kaupallisia toimijoita, joiden menestys riippuu laajasta yleisösuosiosta ja mainostajien kiinnostuksesta. Tällöin ohjelmille olisi taloudellinen riski ottaa kantaa tavoilla, jotka voivat provosoida – esimerkiksi tuoda esiin viihdeteollisuuden ruumisnormien ja laihdutus-, kosmetiikka- ja muotiteollisuuden välisiä yhteyksiä, esittää lihavien syrjintä ongelmana, joka vaatii toimintaa etuoikeutetuilta tahoilta, tai esittää lihavien naisten kielletympiä tunteita, kuten vihaa ja seksuaalista halua. Formaattien luonne ei mahdollista esityksiä, jotka purkaisivat ruumisnormeja ja niiden ylläpitämiseen liittyvää väkivaltaa eksplisiittisesti, mutta ne pystyvät tuomaan lihavia naislaulajia laajan yleisön tietoisuuteen ja herättämään keskustelua siitä, miksi heitä ei pop-artistien joukossa juuri näy. Esimerkkieni perusteella voidaan myös todeta

ohjelmien reagoivan jossain määrin yhteiskunnalliseen keskusteluun ja ilmapiiriin, jolloin voidaan olettaa myös niiden sisältämien lihavuusesitysten muuttuvan monipuolisemmiksi sitä mukaa kun lihavia esiintyjiä murtautuu viihdeteollisuuden valtavirtaan muissa yhteyksissä.

Mediatutkimuksen piirissä lihavuutta ja tosi-tv:n lihavuusesityksiä on käsitelty 2010-luvulla useista näkökulmista (ks. esim. Kyrölä 2014; Kyrölä 2007b; Raisborough 2011). Näiden tutkimusten aineistossa lihavat televisioesiintyjät toimivat tyypillisesti arkisissa ympäristöissä ja usein laihduttajan roolissa. Musiikkirealityja ei ole näissä teksteissä sisällytetty aineistoon, eikä lihavaa ruumiillisuutta täten ole aiemmassa kirjallisuudessa tarkasteltu erityisesti laulajuuden, laulamisen ja esiintyjyyden näkökulmasta, lukuun ottamatta Duffettin (2011) artikkelia. Boylea ja tämän herättämää mediahuomiota on käsitelty paitsi journalistisesti, myös akateemisesti (Duffett 2011, Holmes 2010), mutta Boylea ei ole aiemmissa tutkimuksissa tarkasteltu yhdessä muiden musiikkirealityissa esiintyvien lihaviin naislaulajien kanssa. Tutkimukseni on ehdotus siitä, miten lihaviin naislaulajien esityksiä musiikkirealityissa voidaan tarkastella osana lihavien naiseuden mediaesitysten laajempaa joukkoa ja hahmottaa, miten nämä esitykset toistavat ja kyseenalaistavat genren konventioita. Musiikkitieteen piirissä lihavuusesityksiä on tutkittu lähinnä musiikkikappale- ja -videoaineistoista (Puuronen 2007; Pääkkölä 2017; Pääkkölä 2019). Huolimatta lihavien oopperadiivan hahmon asemasta suorastaan kliseenä lihavaa laulajaruumiillisuutta ei vaikuta olevan juuri tutkittu akateemisesti. Tutkimuksessani olen pyrkinyt hahmottelemaan, miten uusmaterialistista laulamisen analyysia ruumiillisuuden ja affektiivisuuden näkökulmasta voidaan soveltaa lihavien laulajaruumiillisuuden tarkasteluun.

Koska kriittisen vammaistutkimuksen piirissä esiintyvistä muusikkoruumiillisuudesta on tehty huomattavasti enemmän tutkimusta kuin kriittisessä lihavuustutkimuksessa, olen soveltanut vammaistutkimuksen tarjoamia metodologisia työkaluja aineiston analysoimiseen. Garland-Thomsonin vammaisuuden esittämisen retoriikat osoittautuivat tutkimuksessani päteviksi myös lihavuusesitysten analysoimiseen. Cooperin (1997, 38) osoittamat erot lihavuuteen ja vammaisuuteen kohdistuvissa käsityksissä kuitenkin näkyvät aineistossani ja rajoittavat Garland-Thomsonin metodologian sovellettavuutta. Erityisesti Boylen *BGT*-koe-esiintymisessä havainnollistuu, miten lihavuuden esitys saa halveksuvia ja koomisia sävyjä, joita Garland-Thomsonin analyysimalli ei kata. Esitystapojen ero voidaan paikantaa ajatteluun, jossa lihavuus nähdään lihavien ihmisten omana syynä ja vammaisuus hallitsemattomana tragediana (Cooper 1997, 38).

Yoli Mayor -analyysissäni vahvasti läsnä oleva tapa esittää lihava naiseus ensisijaisesti traagisena ja tuskallisena kokemuksena on osa pitkää lihavan naiseuden mediaesitysten jatkumoa, johon on kiinnitetty huomiota lihavuusaktivismiin ja feministisen mediajournalismin piirissä (ks. esim. Kinzel 2016; Toal 2019). Akateemista tutkimusta aiheesta ei ole juurikaan julkaistu. Olen pyrkinyt osoittamaan, että lihavuuden esittäminen yksilön tragediana on affektiivisesti tehokas esitystapa, jonka aktivoiminen on musiikkireality-genressä luontevaa ja odotettua. Se voi toimia vaikeiden kokemusten käsittelyn apuna, erityisesti kun huomioidaan musiikin ja laulamisen potentiaali koskettaa katsoja-kuulijaa, mutta se muodostuu kahlitsevaksi, kun sitä vaaditaan lihavilta esiintyjiltä eikä toisenlaisille esityksille jää tilaa.

Pienellä aineistolla tehtynä tapaustutkimuksena johtopäätökseni eivät ole laajasti yleistettävissä. Pelkästään ylikansallisia formaatteja, joita voidaan tarkastella musiikkirealityina, on kymmeniä. Näiden kaikkien ohjelmien ja niiden tuotantokausien joukosta kahden kilpailijan otanta on liian pieni, jotta sen perusteella voitaisiin sanoa mitään musiikkirealityjen käytännöistä laajemmin. Analyysitapani edellyttää esitysten tarkastelemista yksityiskohtien tasolla, jolloin tämän laajuudessa työssä aineisto on väistämättä suppea. Lihavan naislaulajuuden kategorian sisällä on paljon erilaisia ruumiillisuuksia ja identiteettejä, jotka eivät tule esiin aineistossani. Esimerkiksi lihavien mustien naislaulajien, kuten *American Idolissa* kilpailleen Frenchie Davisin ja *X Factorissa* esiintyneen Panda Rossin, esityksiin liittyy erityinen merkityskenttä verrattuna valkoiseen Boyleen tai kuubalaistaustaiseen Mayoriin.

Analysoitavien laulajien valinta perustui saamiini suosituksiin ja niiden pohjalta esityksiin, jotka olivat itselleni kiinnostavimpia. Oma läheisyyteni tutkimusaiheeseeni on toiminut analyysissäni sekä rajoittavana että mahdollistavana tekijänä. Itsekin lihavana naislaulajana aineistoni affektiivisten kutsujen ristiriitaisuus tuntuu minulle voimakkaana, mutta omat kokemukseni värittävät väistämättä sitä, mitkä tavat käsitellä lihavaa naislaulajuutta näyttäytyvät minulle tavanomaisina tai vaikutusvaltaisina.

Koska aiheeni on toistaiseksi tutkittu melko vähän, on mahdollisuuksia jatkotutkimukselle runsaasti. Laajempaa ja kansainvälisempää aineistoa tarkastelemalla olisi mahdollista kehittää kattavampaa ymmärrystä siitä, millaiset tavat esittää lihavaa naislaulajuutta ovat musiikkirealitylle tyypillisiä ja miten formaattien kansallinen ja kulttuurinen konteksti vaikuttaa asiaan. Myös intersektionaalinen tarkastelu erilaisten ruumiillisuuden ja identiteetin

kategorioiden, kuten ”rodun” ja seksuaalisen suuntautumisen, vaikutuksesta siihen, miten lihava nainen esiintyy ja esitetään musiikkirealityjen kontekstissa, olisi tarpeellista aiheen syvällisen ymmärtämisen kannalta.

Vammaistutkimuksen ja vammaisuuden käsitteen vuorovaikutusta lihavuuden kanssa voisi tarkastella laajemmin myös omien tapausesimerkkieni puitteissa. Susan Boyle kertoi vuonna 2013 saaneensa autismidiagnoosin, kun aiemmin hänen oli uskottu saaneen syntymänsä yhteydessä aivovaurio (Deveney 2013). Boylen mahdollista identiteettiä vammaisena naisena ei käsitellä *BGT:ssä* lainkaan, joten se jää aineistoni ulkopuolelle, mutta asiaan liittyvien mediakeskustelujen huomioiminen mahdollistaisi myös Boylen *BGT*-esitysten tarkastelemisen sekä vammaisen että lihavan naiseuden esityksinä. Uusmaterialistista viitekehystä voisi soveltaa lihavan naislaulajuuden tutkimiseen syvällisemmin erityisesti kokemuksellisuuden osalta. Tässä tutkimuksessa itse laulajien näkemykset ja kokemukset tulevat esiin vain siltä osin, miten ne esitetään musiikkirealityissa. On siis mahdotonta tehdä päätelmiä siitä, miten he kokevat ruumiillisuutensa ja toimijuutensa ohjelmien kontekstissa.

Kriittinen lihavuustutkimus ja sen sovellukset musiikin ja median tutkimuksessa ovat vielä pieniä tutkimusaloja erityisesti siihen nähden, miten yleistä lihavuus on länsimaissa. Lihavia ihmisiä näkyy taiteessa ja mediassa vähän, jolloin jokainen yksittäinen hahmo ja esiintyjä voi muodostua merkitykseltään suureksi siinä, miten katsoja-kuulija muodostaa käsitystä lihavana ihmisenä elämisestä. Kilpailumuotoiset tosi-tv-ohjelmat ovat olennaisessa roolissa siinä, että lihavia ihmisiä ylipäättään näkyy televisiossa ja esiintymislavoilla. Kilpailijoiden valikoimiseen vaikuttavat samat kulttuuriset käsitykset ja ennakkoluulot, jotka pitävät lihavien esiintyjien määrän vähäisenä audiovisuaalisessa mediassa. Musiikkirealityjen pyrkimys tuoda esiin tavallisia ihmisiä ja yllättäviä menestyjiä voi kuitenkin luoda ympäristön, jossa lihavan esiintyjän mahdollisuudet päästä esille ja näyttämään taitonsa ovat paremmat kuin viihdealalla yleisesti.

Musiikillisen toiminnan ja musiikintutkimuksen parissa on olennaista kiinnittää huomiota siihen, miten ulkonäköön ja ruumiillisuuteen kohdistuvat esteettiset ja moraaliset arvioinnit vaikuttavat siihen, millainen musiikillinen toimijuus on kullekin esiintyjälle mahdollista ja sallittua. Lihavuuden ymmärtäminen koomisena, vastenmielisenä tai surkuteltavana ruumiillisuutena rajaa lihavien esiintyjien ulottumattomiin monenlaisia musiikillisia ja yhteiskunnallisia rooleja. Lihavuuteen kohdistuvat ennakkoluulot ovat niin normalisoituja, että niiden

vaikuttavuus ja keinotekoisuus jää usein huomaamatta. Toivon, että tutkimuksellani voin osaltani tehdä näitä rakenteita näkyviksi, ja rohkaista tekemään taiteellisia ja tutkimuksellisia avauksia, jotka haastavat niitä.

Kun kulttuuri- tai mediatuote sitoutuu välittämään tiettyä rajattua käsitystä lihavuuden kokemuksesta, se jättää aina ulkopuolelleen monia tarinoita, jotka ovat yhtä tosia kuin kerrottavaksi valikoitunut. Haluankin tutkimukseni myötä kysyä, miten marginalisoitua ruumiillisuutta voidaan käsitellä muuten kuin häpeästä ja surusta unelman tavoittelun kautta henkilökohtaiseen voimaantumiseen ja sen avulla saavutettavaan ympäristön hyväksyntään kulkevalla kaavalla. Kun lihavan naiseuden hallitsevaksi affektiksi nousee ulkopuolisuuden suru, ei esityksissä jää tilaa lihavaan ruumiillisuuteen liittyvälle ilolle ja mielihyvälle. Lihavuutta on totuttu ajattelemaan uhkana ja ruumiillisuutena, jota tulee välttää. Näin ollen lihavuuden ja nautinnon yhdistäminen samaan ruumiillisuuden esitykseen herättää helposti moraalittomia ja likaisia mielikuvia.

Olisi kuitenkin korkea aika selvittää, mitä ymmärryksellemme musiikkiesityksestä tapahtuu, jos siirrymme tarkastelemaan lihavuutta ruumiillisuutena, joka on saman arvoinen tapa olla olemassa kuin laihuus. Tällöin on mahdollista suunnata huomio siihen, mitä erityistä esiintyjän lihava ruumiillisuus voi tuoda esitykseen. Millaisia affektiivisia kutsuja lihava ruumiillisuus voi tehdä? Millaiset esteettiset kokemukset tulevat mahdolliseksi lihavan ruumiillisuuden kautta? Toivon tutkimukseni avaavan väyliä pohtia, miten lihavien laulajien esityksiä voidaan tarkastella arvokkaana ja kiinnostavana musiikillisena toimintana, johon lihava ruumiillisuus osallistuu – ei esityksinä, jotka voivat olla kiinnostavia esiintyjän lihavuudesta huolimatta.

## Lähteet

### 1. Tutkimusaineisto

#### 1.1. Susan Boyle

Koe-esiintyminen (*BGT* 1/3) [videotallenne]

<[https://www.youtube.com/watch?v=jca\\_p\\_3FcWA](https://www.youtube.com/watch?v=jca_p_3FcWA)> (sivulla käyty 26.4.2020).

Semifinaali (*BGT* 8/3) [videotallenne]

<<https://www.youtube.com/watch?v=A2XEmMg2HEc>> (sivulla käyty 26.4.2020).

Finaali (*BGT* 13/3) [videotallenne]

<<https://www.youtube.com/watch?v=-fLsTmzRE3M&t=316s>> (sivulla käyty 26.4.2020).

Tuloslähetykset (*BGT* 14/3) [videotallenne]

<<https://www.youtube.com/watch?v=rRSruPOwFrc>> (sivulla käyty 26.4.2020).

America's Got Talent The Champions: *Wild Horses* (*Champions* 1/1) [videotallenne]

<<https://www.youtube.com/watch?v=wGhXkzb0cHM>> (sivulla käyty 26.4.2020).

America's Got Talent The Champions: *I Dreamed a Dream* (*Champions* 6/1) [videotallenne]

<<https://www.youtube.com/watch?v=uHIFc36Kwuo>> (sivulla käyty 26.4.2020).

#### 1.2. Yoli Mayor

Koe-esiintyminen (*AGT* 1/12) [videotallenne]

<[https://www9.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745\\_1\\_5](https://www9.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745_1_5)> (sivulla käyty 26.4.2020).



Judge Cuts (AGT 9/12) [videotallenne]

<[https://ww1.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745\\_9\\_5](https://ww1.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745_9_5)> (sivulla käyty 26.4.2020).

Livelähetys (AGT 13/12) [videotallenne]

<[https://ww1.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745\\_13\\_5](https://ww1.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745_13_5)> (sivulla käyty 26.4.2020).

Semifinaali (AGT 19/12) [videotallenne]

<[https://ww1.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745\\_19\\_5](https://ww1.putlocker.vip/film/americas-got-talent-season-12-20745/watching.html?ep=20745_19_5)> (sivulla käyty 26.4.2020).

### 1.3. Muu aineisto

2 Grand -yhtyeen koe-esiintyminen [videotallenne] (BGT 6/3)

<<https://www.youtube.com/watch?v=ysViIQ4aTO8>> (sivulla käyty 26.4.2020).

Jodi Birdin koe-esiintyminen [videotallenne] (BGT 6/8)

<<https://www.youtube.com/watch?v=t7fFaEsqKyM>> (sivulla käyty 26.4.2020).

## 2. Tutkimuskirjallisuus

Ahmed, Sara (2014) *Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

America's Got Talent (2020a) *America's Got Talent Eligibility Requirements*.

<<https://www.americasgottalentauditions.com/eligibility-requirements/>> (sivulla käyty 20.3.2020).

America's Got Talent (2020b) *An Insider Look at the America's Got Talent Auditions*.

<<https://www.americasgottalentauditions.com/an-insider-look-at-the-americas-got-talent-auditions/>> (sivulla käyty 20.3.2020).

- Bahadur, Nina (2014) Dove 'Real Beauty' Campaign Turns 10: How A Brand Tried to Change The Conversation About Female Beauty. *HuffPost* 21.1.2014.  
<[https://www.huffpost.com/entry/dove-real-beauty-campaign-turns-10\\_n\\_4575940](https://www.huffpost.com/entry/dove-real-beauty-campaign-turns-10_n_4575940)> (sivulla käyty 20.3.2020).
- Barton, Kristin M. (2013) Why We Watch Them Sing and Dance: The Uses and Gratifications of Talent-Based Reality Television. *Communication Quarterly* 61:2, 217–235.
- Brunsdon, Charlotte (2003) Lifestyling Britain. The 8–9 slot on British television. *International Journal of Cultural Studies* 6:1, 5–23.
- Busfield, Steve (2009) Britain's Got Talent results show draws peak of more than 19m viewers. *The Guardian* 1.6.2009. <<https://www.theguardian.com/media/2009/jun/01/britains-got-talent-tv-ratings>> (sivulla käyty 20.3.2020).
- Clare, Eli (2015) *Exile and Pride: Disability, Queerness and Liberation*. Durham & London: Duke University Press.
- Clissold, Bradley D. (2004) *Candid Camera* and the Origins of Reality TV. Contextualising a Historical Precedent. Teoksessa Su Holmes & Deborah Jermyn (toim.) *Understanding Reality Television*. New York: Routledge, 33–53.
- Coole, Diana H. & Samantha Frost, (toim.) (2010) *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham & London: Duke University Press.
- Cooper, Charlotte (1997) Can a fat woman call herself disabled? *Disability & Society* 12:1, 31–41.
- Cusick, Suzanne G. (1994) Feminist Theory, Music Theory and the Mind / Body Problem. *Perspectives of New Music* 32:1, 8–27.

Dennett, Andrea Stulman (1996) The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show. Teoksessa Rosemarie Garland-Thomson (toim.) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, 315–326.

Deveney, Catherine (2013) Susan Boyle: My relief at discovering that I have Asperger's. *The Guardian* 8.12.2013. <<https://www.theguardian.com/music/2013/dec/08/susan-boyle-autism>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Douglas, Torin (2012) Tracking 30 years of TV's most watched programmes. *BBC News* 22.1.2012. <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-16671101>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Duffett, Mark (2011) Elvis Presley and Susan Boyle: Bodies of Controversy. *Journal of Popular Music Studies* 23:2, 166–189.

Enli, Gunn Sara (2009) Mass Communication Tapping into Participatory Culture. Exploring *Strictly Come Dancing* and *Britain's Got Talent*. *European Journal of Communication* 24:4, 481–493.

Garland-Thomson, Rosemarie (1996) Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity. Teoksessa Rosemarie Garland-Thomson (toim.) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, 1–19.

Garland-Thomson, Rosemarie (1997) *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.

Garland-Thomson, Rosemarie (2001) Seeing the Disabled: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography. Teoksessa Paul K. Longmore & Lauri Umansky (toim.) *The New Disability History: American Perspectives*. New York: New York University Press, 335–374.

Garland-Thomson, Rosemarie (2009) *Staring: How we look*. Oxford: Oxford University Press.

Garland-Thomson, Rosemarie (2011) Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept. *Hypatia* 26:3, 591–609.

Grue, Jan (2016) The problem with inspiration porn: A tentative definition and a provisional critique. *Disability & Society* 31:6, 838–849.

Harjunen, Hannele (2006) Käsityksiä lihavan naisen seksuaalisuudesta. Teoksessa Taina Kinnunen & Anne Puuronen (toim.) *Seksuaalinen ruumis*. Helsinki: Gaudeamus, 183–197.

Harjunen, Hannele & Katariina Kyrölä (2007) Johdanto. Lihavuustutkimusta toisin. Teoksessa Hannele Harjunen & Katariina Kyrölä (toim.) *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumishormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like, 9–46.

Harjunen, Hannele (2017) *Neoliberal bodies and the gendered fat body*. New York: Routledge.

Holmes, Su (2004) Reality Goes Pop! Reality TV, Popular Music, and Narratives of Stardom in *Pop Idol*. *Television & New Media* 5:2, 147–172.

Holmes, Su (2010) Dreaming a Dream: Susan Boyle and Celebrity Culture. *The Velvet Light Trap*, 65, 74–76.

Holmes, Su & Jermyn, Deborah (2004) *Understanding Reality Television*. New York: Routledge.

IMDb (2020a) *America's Got Talent Season 12: Episode List*.

<[https://www.imdb.com/title/tt0759364/episodes?season=12&ref\\_=tt\\_eps\\_sn\\_12](https://www.imdb.com/title/tt0759364/episodes?season=12&ref_=tt_eps_sn_12)> (sivulla käyty 20.3.2020).

IMDb (2020b) *Britain's Got Talent Season 3: Episode List*.

<<https://www.imdb.com/title/tt1034201/episodes?season=3>> (sivulla käyty 20.3.2020).

ITV (2018) *Britain's Got Talent Series 13 Online Application Terms*.

<<https://www.itv.com/terms/britains-got-talent-2018/britains-got-talent-series-13-online-application-terms>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Kinzel, Leslie (2016) "This is Us" Fails To Unpack The Tragic Fat Girl Trope At All And It's Super Bumming Me Out. *Medium* 21.9.2016. <<https://medium.com/@SpaceShuttle/this-is-us-fails-to-unpack-the-tragic-fat-girl-trope-at-all-and-its-super-bumming-me-out-ab2f106ce5f3>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Kyrölä, Katariina (2007a) Lihavuusvaara! Pelon politiikka ja lihava ruumiillisuus *Helsingin Sanomissa*. Teoksessa Hannele Harjunen & Katariina Kyrölä (toim.) *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like, 49–82.

Kyrölä, Katariina (2007b) Valtaisat muodonmuutokset: lihottaminen ja laihduttaminen feederismiä käsittelevissä dokumenteissa ja television laihdutussarjoissa. Teoksessa Hannele Harjunen & Katariina Kyrölä (toim.) *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like, 161–197.

Kyrölä, Katariina (2014) *The Weight of Images: Affect, Body Image and Fat in the Media*. New York: Routledge.

Löytty, Olli (2005) Toiseus. Teoksessa Anna Rastas, Anna Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 161–189.

McKeithen, Will (2017) Queer ecologies of home: heteronormativity, speciesism, and the strange intimacies of crazy cat ladies. *Gender, Place and Culture* 24:1, 122–134.

Meizel, Katherine L. (2011) *Idolized: Music, Media, and Identity in American Idol*. Bloomington: Indiana University Press.

Moisala, Pirkko, Taru Leppänen, Milla Tiainen & Hanna Väättäin (2017) Introduction: Musical Encounters with Deleuze and Guattari. Teoksessa Pirkko Moisala, Taru Leppänen, Milla Tiainen & Hanna Väättäin (toim.) *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*. New York: Bloomsbury.

NBC (2020) *America's Got Talent*. <<https://www.nbc.com/americas-got-talent>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Nickell, Joe (2005) *Secrets of the Sideshows*. Lexington: University Press of Kentucky.

Neumark, Norie (2010) Introduction: The Paradox of Voice. Teoksessa Norie Neumark, Ross Gibson & Theo van Leeuwen (toim.) *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Cambridge: The MIT Press, xv–xxxiii.

Newman, Michael Z. & Elana Levine (2012) *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York: Routledge.

Otterson, Joe (2017) 'America's Got Talent' Season 12 Closes Out With Impressive Ratings Growth. *Variety* 21.9.2017. <<https://variety.com/2017/tv/ratings/americas-got-talent-season-12-ratings-2-1202565654/>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Paasonen, Susanna (2011) *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge: The MIT Press.

Puuronen, Anne (2007) Puhetta 'läskistä' – bodyfitness-urheilijan, anorektikon ja viihdetaiteilijan näkemyksiä ruumiistaan. Teoksessa Hannele Harjunen & Katariina Kyrölä (toim.) *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like, 229–250.

Pääkkölä, Anna-Elena (2017) Mahtava peräsin ja pulleat purjeet: Lihavuus, naiskuva ja seksuaalisuus kolmessa suomalaisessa populaarimusiikkikappaleessa. *Etnomusikologian vuosikirja* vol. 29, 1–26.

Pääkkölä, Anna-Elena (2019) Nicki Minaj's "Anaconda": Intersectional Feminist Fat Studies, Sexuality, and Embodiment. Teoksessa Lori A. Burns & Stan Hawkins (toim.) *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*. New York: Bloomsbury, 361–379.

Raisborough, Jayne (2011) *Lifestyle Media and the Formation of the Self*. New York: Palgrave Macmillan.

Santiago, Amanda Luz Henning (2017) These are the 10 most popular TV shows of the year, according to Nielsen ratings. *Business Insider* 20.12.2017.

<<https://www.businessinsider.com/the-10-highest-rated-tv-shows-of-2017-according-to-nielsen-ratings-2017-12?r=US&IR=T>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Sastre, Alexandra (2014) Towards a Radical Body Positive. *Feminist Media Studies* 14:6, 929–943.

Skeggs, Beverley & Wood, Helen (2012) *Reacting to Reality Television: Performance, Audience and Value*. New York: Routledge.

Society for Disability Studies (2016) *What is Disability Studies?*

<<https://disstudies.org/index.php/about-sds/what-is-disability-studies/>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Sorren, Martha (2019) The 'America's Got Talent' Prize For 2019 Comes With A Lot Of Disclaimers. *Bustle* 18.9.2019. <<https://www.bustle.com/p/the-americas-got-talent-prize-for-2019-comes-with-a-lot-of-disclaimers-18760108>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Straus, Joseph N. (2011) *Extraordinary Measures: Disability in Music*. Oxford: Oxford University Press.

Syco Entertainment (2020) *About Us*. <<https://www.sycoentertainment.com/>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Tarvainen, Anne (2012) *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampere University Press.

Tarvainen, Anne (2018) Democratizing Singing: Somaesthetic Reflections on Vocality, Deaf Voices, and Listening. *Pragmatism Today* 9:1, 91–108.

Taylor, Sunaura (2017) *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*. New York: The New Press.

Tiainen, Milla (2013) Revisiting the voice in media and as medium: New materialist propositions. *NECSUS* 2:2, 383–406.

Toal, Kaye (2019) I'm So Happy to See Fat Characters Who Don't Hate Themselves. *BuzzFeed News* 1.4.2019. <<https://www.buzzfeednews.com/article/kayetoal/shrill-lindy-west-aidy-bryant-fat-women-dumplin>> (sivulla käyty 20.3.2020).

Väätäinen, Hanna (2007) Tilan ottaminen, vammaisuus ja suurikokoisuus yhteisötanssissa. Teoksessa Hannele Harjunen & Katariina Kyrölä (toim.) *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumismormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like, 251–275.

Wilkes, Neil (2009) Huge audiences for 'Talent', 'Who'. *Digital Spy* 12.4.2009. <<https://www.digitalspy.com/tv/ratings/a152472/huge-audiences-for-talent-who/>> (sivulla käyty 20.3.2020).



LIITE 1: *I Dreamed a Dream* -kappaleen teksti

San. Herbert Kretzmer, alkuperäinen ranskankielinen san. Alain Boublil & Jean-Marc Natel.

Liitteiden kursivoidut osiot ovat alkuperäiskappaleen lyriikoita, jotka on jätetty pois analysoimastani esityksestä.

I dreamed a dream in time gone by  
When hope was high and life worth living  
I dreamed that love would never die  
I dreamed that God would be forgiving

Then I was young and unafraid  
And dreams were made and used and wasted  
There was no ransom to be paid  
No song unsung, no wine untasted

But the tigers come at night  
With their voices soft as thunder  
As they tear your hope apart  
As they turn your dream to shame

*He slept a summer by my side  
He filled my days with endless wonder  
He took my childhood in his stride  
But he was gone when autumn came*

And still I dreamed he'd come to me  
That we would live the years together  
But there are dreams that cannot be  
And there are storms we cannot weather

I had a dream my life would be  
So different from this hell I'm living  
So different now from what it seemed  
Now life has killed the dream  
I dreamed

## LIITE 2: *Memory*-kappaleen teksti

San. Trevor Nunn T. S. Eliotin runon pohjalta.

Midnight, not a sound from the pavement.  
Has the moon lost her memory? She is smiling alone.  
In the lamplight the withered leaves collect at my feet,  
And the wind begins to moan.

*Memory, all alone in the moonlight.  
I can dream of the old days, life was beautiful then.  
I remember, the time I knew what happiness was.  
Let the memory live again.*

Every streetlamp seems to beat a fatalistic warning.  
Someone mutters and a streetlamp flutters, and soon it will be morning.

Daylight, I must wait for the sunrise,  
I must think of a new life, and I mustn't give in.  
When the dawn comes, tonight will be a memory too,  
And a new day will begin.

*Burnt out ends of smoky days, the stale cold smell of morning.  
A streetlamp dies, another night is over, another day is dawning.*

Touch me, it's so easy to leave me  
All alone with the memory, of my days in the sun.  
If you touch me, you'll understand what happiness is.  
Look, a new day has begun.

LIITE 3: *Make It Rain* -kappaleen teksti

San. Foy Vance

When the sins of my father  
Weigh down in my soul  
And the pain of my mother  
Will not let me go  
Though I know there can be fire from the sky  
To refine the purest of kings  
And even though  
I know this fire brings me pain  
Even so  
And just the same

Make it rain  
Make it rain down low  
Make it rain  
Oh make it rain  
Make it rain  
Make it rain  
Make it rain

*The seed needs the water  
Before it grows out of the ground  
But it just keeps on getting hard  
And the hunger more profound  
Well I know there can come tears from the eye  
But they may as well be in vain  
Even though  
I know these tears come with pain  
Even so  
And just the same*

*Make it rain...*

*And the seas are full of water  
That stops by the shore  
Just like the riches of grandeur, oh no no  
Never reach the port  
And let the clouds fill with thunderous applause  
And let lightning be the veins  
That fill the sky  
With all that they can drop  
When it's time to make a change*

*Make it rain...*

LIITE 4: *Love on the Brain* -kappaleen teksti

San. Joseph Angel & Rihanna

And you got me like, oh  
What you want from me?  
And I tried to buy your pretty heart, but the  
price too high

Baby you got me like, oh,  
You love when I fall apart  
So you can put me together and throw me  
against the wall

Baby you got me like ah,  
Don't you stop loving me  
Don't quit loving me  
Just start loving me

Oh, and baby I'm fist fighting with fire  
Just to get close to you  
Can we burn something, babe?  
And I run for miles just to get a taste

Must be love on the brain  
That's got me feeling this way  
No matter what I do, I'm no good without  
you / *It beats me black and blue but it  
fucks me so good*  
And I can't get enough  
Must be love on the brain  
And it keeps cursing my name  
No matter what I do, I'm no good without  
you  
And I can't get enough

Must be love on the brain

*Baby, keep loving me  
Just love me, yeah  
Just love me  
All you need to do is love me, yeah  
Got me like ah-ah-ah-ow  
I'm tired of being played like a violin  
What do I gotta do to get in your  
motherfuckin' heart?  
Baby like ah, woo, ah  
Don't you stop loving me  
Don't quit loving me  
Just start loving me*

*Oh, and babe I'm fist fighting with fire  
Just to get close to you  
Can we burn something, babe?  
And I run for miles just to get a taste*

*Must be love on the brain  
That's got me feeling this way  
It beats me black and blue but it fucks me  
so good  
And I can't get enough  
Must be love on the brain  
And it keeps cursing my name  
No matter what I do  
I'm no good without you  
And I can't get enough  
Must be love on the brain*

LIITE 5: *Human-kappaleen teksti*

San. Rory Graham & Jamie Hartman

Maybe I'm foolish  
Maybe I'm blind  
Thinking I can see through this  
And see what's behind  
Got no way to prove it  
So maybe I'm blind

But I'm only human after all  
I'm only human after all  
Don't put your blame on me  
Don't put your blame on me

Take a look in the mirror  
And what do you see  
Do you see it clearer  
Or are you deceived  
In what you believe

'Cause I'm only human after all  
We're only human after all  
Don't put the blame on me  
Don't put your blame on me

Some people got the real problems  
Some people out of luck  
Some people think I can solve them  
Lord heavens above

I'm only human after all  
I'm only human after all  
Don't put the blame on me  
Don't put the blame on me

*Don't ask my opinion  
Don't ask me to lie  
Then beg for forgiveness  
For making you cry*

*Making you cry*

*'Cause I'm only human after all  
I'm only human after all  
Don't put our blame on me  
Don't put the blame on me*

*Oh, some people got the real problems  
Some people out of luck  
Some people think I can solve them  
Lord heavens above*

*I'm only human after all  
I'm only human after all  
Don't put the blame on me  
Don't put the blame on me*

*I'm only human  
I make mistakes  
I'm only human  
That's all it takes  
To put the blame on me  
Don't put the blame on me*

*I'm no prophet or Messiah  
Should go looking somewhere higher*

*I'm only human after all  
I'm only human after all  
Don't put the blame on me  
Don't put the blame on me  
I'm only human  
I do what I can  
I'm just a man  
I do what I can  
Don't put the blame on me  
Don't put your blame on me*

LIITE 6: *Say You Won't Let Go* -kappaleen teksti

San. James Arthur, Neil Ormandy & Steve Solomon

I met you in the dark, you lit me up  
You made me feel as though I was enough  
We danced the night away, we drank too  
much  
I held your hair back when  
You were throwing up

Then you smiled over your shoulder  
For a minute, I was stone-cold sober  
I pulled you closer to my chest  
And you asked me to stay over  
I said, I already told ya  
I think that you should get some rest

I knew I loved you then  
*But you'd never know*  
*'Cause I played it cool when I was scared*  
*of letting go*  
*I know I needed you*  
But I never showed  
That I wanna stay with you until we're grey  
and old  
Just say you won't let go  
Just say you won't let go

*I'll wake you up with some breakfast in bed*  
*I'll bring you coffee with a kiss on your*  
*head*  
*And I'll take the kids to school*  
*Wave them goodbye*  
*And I'll thank my lucky stars for that night*

*When you looked over your shoulder*

*For a minute, I forget that I'm older*  
*I wanna dance with you right now*  
*Oh, and you look as beautiful as ever*  
*And I swear that everyday'll get better*  
*You make me feel this way somehow*  
*I'm so in love with you*  
*And I hope you know*

*Darling your love is more than worth its*  
*weight in gold*  
*We've come so far my dear*  
*Look how we've grown*  
*And I wanna stay with you until we're grey*  
*and old*  
*Just say you won't let go*  
*Just say you won't let go*

I wanna live with you  
Even when we're ghosts  
'Cause you were always there for me when  
I needed you most  
*I'm gonna love you 'til*  
*My lungs give out*  
*I promise 'til death we part like in our*  
*vows*

So I wrote this song for you, now  
everybody knows  
That it's just you and me 'til we're grey and  
old  
Say you won't let go  
Say you won't let go  
Say you won't let go  
Say you won't let go